

Taken Hostage!

**Die Geisel als amerikanische Symptomfigur: Von den puritanischen
captivity narratives über die Schauerliteratur bis zum *Action-* und
Horror-Kino des 21. Jahrhunderts**

Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der
Universität Zürich

Vorgelegt von
Daniela Janser
von Mels / SG

Angenommen im Herbstsemester 2008 auf Antrag von Frau Prof. Dr. Elisabeth
Bronfen und Frau Prof. Dr. Therese Steffen

Zürich, 2013

Inhaltsverzeichnis

Einleitung und Grundlagen der Theorie: Eine kleine Epistemologie der Geisel	3
--	---

Zehn Thesen auf dem Weg zur theoretischen Reflexion der Geiselproblematik	7
---	---

TEIL 1

Die puritanischen <i>captivity narratives</i>: Mary Rowlandson, Hannah Dustin, John Williams, John Smith und Pocahontas	37
--	----

Theoretische und theologische Implikationen und Ansätze der Sekundärliteratur	38
---	----

Das Buch Maria oder Die Mutter aller <i>captivity narratives</i> : Mary Rowlandson	54
--	----

Die Axtmörderin als Heldin oder Die Befreiung durch Gewalt statt Geld: Hannah Dustin	69
--	----

Die nationale Ikone Pocahontas – Ein doppelter <i>captivity narrative</i> verkleidet und erinnert als <i>love story</i>	90
---	----

TEIL 2

GHOSTAGE. Die Geiseln der Moderne – von Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe und Herman Melville	106
--	-----

Vom <i>obses</i> zur <i>obsession</i> : Die <i>gothic</i> Geiseln	109
---	-----

Von Doppelgängern und Schlafwandlern: Charles Brockden Brown <i>Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep Walker</i>	139
--	-----

E. A. Poes „The Man That Was Used Up“: Die Geisel als Celebrity, Farce und unheimlicher Automat – im Zeitalter ihrer technischen Wiederherstellbarkeit	151
--	-----

Herman Melvilles „Benito Cereno“: Die Geiselnahme als Scharade doppelt umgekehrter Verhältnisse oder <i>A Revolution in Disguise</i>	162
--	-----

TEIL 3

Postmoderne Geiselnahmen als Spielformen und Rückkehr des Latenten	183
---	-----

Postmoderne und andere Theorie	184
--------------------------------	-----

Ein Zwischenspiel: Meta-Geiseln und die Dekonstruktion – Der Schriftsteller als Geisel	199
--	-----

<p>Etwas Zeitgeschichte, darunter der berühmte Fall Patty Hearst, sowie einige amerikanische Geiseln im Ausland – von <i>Not Without My Daughter</i> bis <i>Rendition</i></p>	207
<p>Inland Empire: Die einheimischen Geiseln. Von <i>Civic Duty</i> bis <i>Inside Man</i> und <i>Dog Day Afternoon</i></p>	227
<p>Inland Empire <i>Reloaded</i>: Der Schauplatz Psyche. Geiselnahmen in Wahn, Horror – und als Mittel zur Eheschliessung. Von <i>King of Comedy</i> bis <i>Cape Fear</i> und <i>Saw</i></p>	258
<p>Die Schlussfolgerung mit einem Remake oder Das Happy End als Lösegeld und Erlösungshoffnung</p>	278
<p>Bibliografie</p>	285

Einleitung und Grundlagen der Theorie: Eine kleine Epistemologie der Geisel

Half the world, held hostage, would
be too little to fix history. (Richard
Powers, *Plowing the Dark*, 359)

Faust sei die zentrale Symbolfigur in der Literatur protestantischer Länder. Dies erklären zwei so unterschiedlich denkende und doch auf ähnliche Art schillernde Intellektuelle wie Carl Schmitt und Leslie A. Fiedler. Der deutsche Antisemit, Nazi-Sympathisant, katholische Jurist und doch nie ganz erledigte Theoretiker des Ausnahmezustands, Carl Schmitt (1888–1985), kommt in seinem Hamlet-Essay *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel* (1956) zum Schluss, die europäische Dichtung habe die folgenden „drei grosse[n], symbolhafte[n] Figuren geschaffen“, drei „Bücherleser“ und „Intellektuelle“, die alle drei „vom Geist aus der Bahn geworfen“ worden seien: Faust, als die protestantische und deutsche Figur; in Abgrenzung dazu, Don Quixote, der katholische Spanier, und schliesslich Shakespeares Hamlet, der als prototypische Verkörperung der Religionsspaltung zu verstehen sei, „die das Schicksal Europas bestimmt hat“ (54).¹ Das Schicksal Europas wie auch in einem nächsten Schritt dasjenige Nordamerikas, möchte man anfügen. Und es fragt sich nun natürlich, welche Symbolfigur in Schmitts Sinn für die U.S.-amerikanische Literatur, also für die unmittelbar nach der Niederschrift von *Hamlet* (um 1601) ausgewanderten, puritanischen Protestanten Englands und ihre Nachfahren, die Bestimmende ist.

Eine Antwort gibt der Provokateur und Psychoanalytiker der amerikanischen Literatur(kritik), der jüdische Marxist Leslie A. Fiedler (1917–2003). Er stellt in seinem bekanntesten Werk, dem zweiten Teil seiner amerikanischen Literaturgeschichte, *Love and Death in the American Novel* (1960) eher beiläufig die programmatische Behauptung auf, der faustische Pakt sei *das* zentrale Herzstück nicht nur der amerikanischen Literatur, sondern der amerikanischen Erfahrung überhaupt: „each [d.h. Mistress Hibbins in *The Scarlet Letter* und Ahab sowie Fedallah in *Moby Dick*] represents in his book the Faustian pact, the bargain with the

¹ Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart 1985.

Devil, which our authors have always felt as the essence of the American experience“ (27).²

Dies würde bedeuten, dass die von Schmitt ernannte literarische Kernfigur des deutschen Protestantismus, leicht verschoben, auch in der Literatur der puritanischen amerikanischen Kolonien die wirkungsmächtigste ist. Dem möchte ich entgegenhalten, dass nicht ein teuflischer, sondern vielmehr ein menschlicher Tauschhandel die amerikanische Fiktion vom Anfang her exemplarisch definiert und steuert: die Geiselnahme als ein mit Gewalt erzwungener Pakt zwischen (indigenen) Geiselnehmern und (eingewanderten) puritanischen Gemeinden und Geiseln, wie er auch in den so genannten *captivity narratives*, den allerersten proto-literarischen Zeugnissen aus der Neuen Welt niedergeschrieben wurde.³ Möglicherweise ist diese Urszene der Geiselnahme als eine Abspaltung, eine entzauberte und diesseitige Variante des Faustischen Pakts zu verstehen, die aber weiterhin mit vielen religiösen Zwischen- und Obertönen geladen ist. Das Kerngeschäft dieses Geisel-Pakts ist jedoch weltlich – und handfest materiell in seiner gewaltsamen Tauschverhandlung von Menschen und Werten unter der ständigen Androhung des Todes.

Selbstverständlich ist die (oft weibliche) Geisel nicht die einzige exemplarische Kernfigur amerikanischer Literatur. Ihre viel bekanntere zweite Hälfte ist der weisse männliche Frontier-Held, der Cowboy, der Geiselbefreier und Zivilisationshüter; später der schurkische Cop, in seinem endlosen, oft einsamen Grenzwiderstreit mit Wildnis und Barbarei, gegen die er kämpft, und die ihn gleichzeitig in seinem Innersten infizieren. Was sofort auffällt: Beide diese Figuren – der Grenzkämpfer und die Geisel – sind archaischer und materialistischer als die modernen Bücher lesenden Intellektuellen, die aus ihrer Bahn geworfenen Krisenhelden, die Schmitt für die europäische Literatur ins Feld führt.

Dass der Cowboy eine uramerikanische Figur ist bedarf keiner weiteren Erklärungen. Doch dass eine – zumindest auf den ersten Blick – verletzliches Wesen wie die

² Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Champaign 2003 (1960). Seine Erläuterungen zum faustischen Pakt als amerikanische Kernfigur: 142ff.

³ Neben den ebenfalls berühmten und weit verbreiteten *conversion narratives* und anderen theologischen Alltagsschriften, also Bunyans literarischem Puritanerleitfaden und christlicher Allegorie *Pilgrim's Progress* und der Bibel. Diese *captivity narratives* sind schon breit untersucht worden, es gibt eine eigene Forschungsrichtung, die sich mit ihnen beschäftigt, doch kaum je wird dabei der Blick auf die gesamte Literatur- und Kulturgeschichte gerichtet – und somit auf die Fortsetzung der *captivity narratives* in den Geiselgeschichten der Moderne und des 20. und 21. Jahrhunderts.

Geisel tatsächlich als Symptomfigur für die heute sehr selbstbewusst und potent auftretende Weltmacht USA gelten soll, ist zumindest für einen heutigen Beobachter eine paradoxe Behauptung. Diesen Beweis zu führen, ist die Absicht dieser Arbeit. Dabei soll insbesondere auch sehr rasch klar werden, dass die Geisel keinesfalls nur als etwas Verletzliches, Schwaches (kurzum: als Opfer) zu begreifen ist. Ihre Eigenschaften, Implikationen und Begleiterscheinungen sind vielgestaltiger – und abgründiger.

Geiseln und Geiselnahmen sind auf den ersten Blick natürlich kein literaturwissenschaftliches oder philosophisches, sondern zuallererst ein kriminologisches oder ein politisches Problem. Trotzdem lautet meine Ausgangsbehauptung, dass Geiseln gerade im U.S.-amerikanischen Zusammenhang vor allem auch eine zentrale und komplexe *kulturgeschichtliche* Rolle spielen. Und einer bei genauerem Hinsehen höchst augenfälligen Präsenz von Geiseln in der U.S.-amerikanischen Literatur- und Kulturgeschichte zum Trotz, wurde dieses Thema noch kaum je über einen längeren Zeitraum hinweg untersucht.⁴ Diese Dissertation soll einen solchen Überblick mit kulturwissenschaftlicher Perspektive und theoretischem Fundament leisten; kulturwissenschaftlich, an der Schnittstelle zur Literaturwissenschaft und es werden selbstverständlich auch Filme in die Analyse mit einbezogen.

Die in der Anlage meiner Untersuchung enthaltene Hypothese, dass die Geisel die zentrale *amerikanische* Symptomfigur sei kommt, wie gesagt, etwas überraschend und verlangt auf jeden Fall nach einer Erklärung. Denn selbstverständlich gibt es mitnichten nur amerikanische Geiseln. Das Phänomen der Geiselnahmen ist auf der ganzen Welt und in der ganzen Menschheitsgeschichte mehr oder weniger stark verbreitet. Trotzdem ist es ein Ziel dieser Arbeit, zu zeigen, dass die Geiseln im U.S.-amerikanischen Zusammenhang einen – selbstverständlich noch genauer zu bestimmenden – symptomatischen und auch identifikatorischen Stellenwert haben.

⁴ Ausnahmen – von denen zum Teil am Ende dieses Kapitels, zum anderen Teil im Rahmen der Textlektüren noch die Rede sein wird – sind die Journalistin Melani McAlister und die Wissenschaftlerin Anna G. Myles sowie die feministische Soziologin Susan Faludi mit ihrem neusten Buch *The Terror Dream. Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. Die Politologin Catherine Scott hat sich ebenfalls in zwei Aufsätzen mit der Parallelen von puritanischen *captivity narratives* und Erlebnisberichten von amerikanischen Iran-Geiseln beschäftigt. Der TV-Produzent Bernhard M. Timberg zieht zudem einen kurzen Vergleich zwischen der Puritanerin Mercy Short und Patty Hearst; ebenso Christopher Castiglia (*Bound and Determined. Captivity, Cultur-Crossing, and White Womanhood from Mary Rowlandson to Patty Hearst*, Chicago und London 1996). Auf diese letzten beiden Ansätze werde ich im letzten Teil dieser Dissertation im Zusammenhang mit der berühmten Geisel Patty Hearst zurückkommen.

Dieser Stellenwert hat einen harten historischen Kern. Dieser historische Kern soll erörtert werden, indem über stichprobenartige, und immer auch exemplarisch gemeinte Textanalysen eine Kontinuität des Geiselmotivs in verschiedenen Epochen und Zusammenhängen der U.S.-amerikanischen Literaturgeschichte aufgezeigt wird. Der gewählte geschichtliche Bogen ist gross, er reicht vom 17. Jahrhundert (also von der Frühzeit der USA noch vor der Ablösung von der englischen Krone und der eigentlichen Staatsgründung), bis in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts. Es kann nicht darum gehen, hier einfach eine Motivgeschichte mit möglichst vielen Beispielen aus allen Epochen zu skizzieren, die den Umfang dieser Arbeit bei weitem sprengen würde. Vielmehr lautet der Plan, exemplarische Geiseltexte herauszugreifen, die dann – stellvertretend und systematisch – im Zeichen der Geiselsproblematik über die Jahrhunderte hinweg verknüpft werden sollen, indem ihre vielfältigen Sinnschichten und Verbindungslinien freigelegt und verglichen werden. In den Drehungen und Wendungen der Textbeispiele soll die Geiselnahme als eine Kulturtechnik sichtbar werden, die die USA vom Anfang her in ihrem Innersten steuert und heimsucht. Nicht zuletzt, weil eine solche Untersuchung weitgehend Neuland betritt, muss eine Einleitung mit zehn unterschiedlich langen Thesen das weite Feld vorab möglichst grundsätzlich und systematisch theoretisch vorstrukturieren, als analytischer strukturalistischer Denkapparat für die genannten freizulegenden Sinnschichten in den literarischen Geiseldarstellungen.

In der Folge geht es darum, konkrete literarische Texte in diesem – mangels eines bereits existierenden kulturwissenschaftlichen Analyserasters⁵ und einer Typologie der amerikanischen Geisel – programmatisch vorangestellten theoretischen Netz zu situieren, aber immer auch als je eigenständige literarische Texte zu analysieren: Von

⁵ Es gibt einige andere Gebiete, in denen ansatzweise unternommen wurde, Geiseln und Geiselsituationen in ihren Gesetzmässigkeiten einigermaßen systematisch zu beschreiben. Dabei handelt es sich um die (psychologische und soziologische) Opferforschung einerseits und um Untersuchungen zu terroristischen Strategien und Gruppen andererseits. Ausserdem gibt es ein paar Handbücher zum praktischen Umgang mit Geiselsituationen, vor allem in Form von *guidelines* für die polizeilichen *negotiators* (Verhandler), die einen ganz klar empirischen, oft beratenden und kaum analytischen Zugang zum Thema haben. In der Pädagogik gibt es überdies eine Geiseltheorie, die davon ausgeht, dass Sozial- und Jugendarbeiter zu Geiseln von Kindsmisbrauchern werden können und dann eine Art Stockholm-Syndrom zwischen den beiden wirksam wird – natürlich zum Schaden des betroffenen Kinds (Janet Stanley und Chris Goddard, *In the Firing Line. Violence and Power in Child Protection Work*). Ein Führungsratgeber, den George Kohlrieser, ein ehemaliger *hostage negotiator*, geschrieben hat, trägt den Titel *A Hostage at the Table. How Leaders Can Overcome Conflict, Influence Others and Raise Performance*. Der Ratschlag lautet, in hitzigen *meetings* und Diskussionen, nicht zur Geisel zu werden und stattdessen immer die Souveränität eines geübten Verhandlers zu behalten und so Kooperationen und Vertrauen herzustellen.

Mary Rowlandsons *A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson* (1682) zur nationalen indianischen Ikone Pocahontas, über Charles Brockden Browns ersten amerikanischen Roman überhaupt, *Edgar Huntly Or Memoirs of a Sleep-Walker* (1799), bis zu Tarzan und Jane, der erfolgreichen TV-Serie 24 und Spike Lees New Yorker Metageiselfilm *Inside Man* (2006). Dass es dabei um mehr geht, als um eine auffällige Kontinuität oft berühmt gewordener weiblicher Geiselopferfiguren wie es zum Beispiel die Journalistin Melani McAlister, die Akademikerin Anna G. Myles und die Autorin Susan Faludi⁶ vermuten, müsste bereits diese kurze Textauswahl deutlich machen. Was sonst noch an Theoretischem und Politischem auf dem Spiel steht, sollen folgende zehn Thesen möglichst kompakt veranschaulichen.

Zehn Thesen auf dem Weg zu einer theoretischen Reflexion der Geiselproblematik

Vorauszuschicken ist, dass sich die Textlektüren dieser Dissertation immer um konkrete, (aber natürlich meist fiktionale oder fikionalisierte) Geiseln drehen werden. Die in den nun folgenden theoretischen Erklärungen und Begründungen ebenfalls erwähnte metaphorische Geiselhaft ist nicht das Hauptthema dieser Dissertation. Um eine Beliebigkeit und Verwässerung zu vermeiden, werden in den darauffolgenden exemplarischen und literaturwissenschaftlich geerdeten Analysen nur konkrete Geiseln und Geiselnahmen interpretiert. Trotzdem ist ein kulturtheoretischer Unter- beziehungsweise Überbau, der auch die imaginäre Dimension der uneigentlichen Geiselhaften aufwirft, also die Geisel als psychologische und philosophische Metapher thematisiert, unerlässlich. Nur so eröffnet sich der sehr weit greifende und in verschiedensten Zusammenhängen und Verästelungen relevante Referenzrahmen, der die Brisanz des Geiseltopos erst richtig plausibel und deutlich macht. Um es noch einmal klar festzuhalten: Es geht in dieser Dissertation um – im weitesten Sinn – künstlerische Darstellungen und Erzählungen

⁶ Melani McAlister, „Saving Private Lynch,“ *New York Times*, 6. April 2003; Susan Faludis *The Terror Dream* (2007) sowie Anna G. Myles, „Slaves in Algiers, Captives in Iraq,“ *www.common-place.org* Vol. 5, Nr. 1, Oktober 2004.

von Geiselnahmen, also weder um reale Geiselerfahrungen (die für uns weitgehend eine black box bleiben müssen), und auch nicht um die Geisel als eine abstrakte theoretische oder psychologische Metapher; diese beiden letzteren Bereiche werden aber in dieser Einleitung und auch später immer wieder gestreift. Zuerst gilt es nun aber herauszuarbeiten, wie eine Geiselnahme akkurat analytisch zu beschreiben ist.

1. Die Geiselnahme ist ein mehrteiliger gewaltsamer Menschentauschhandel, eine erpresserische Entführung und eine Verhandlung mit vertraglichen Richtlinien in einer absoluten Grenzsituation.

Die Gewalt besteht in der Freiheitsberaubung – und in der Androhung von weiterer Gewalt bis hin zum Mord. Die Geiselnahme ist ein suspendierter Mord, ein suspendiertes Opfer (zur Wortverwandtschaft zwischen *hostage* und *hostia* [= lat. Opfertier] vgl. These 5). Das Geisel-Subjekt befindet sich gefangen in einem Schwebезustand zwischen geraubter Freiheit und der Drohung, auch noch das Leben zu verlieren. Die Geisel schwebt in einem *limbo* zwischen Tod und Leben; zwischen dem „kleinen Tod“ der Entführung und dem realen physischen Tod. Jacques Lacan hat diesen Raum zwischen zwei Toden auch als den Raum der Tragödie bezeichnet (vgl. *Séminaire VIII*, 122/23). Im Gegensatz zur Tragödie endet die Geiselnahme aber in der Regel nicht im Tod, sondern mit der Freilassung der Geisel – sei es durch eine gewaltsame Befreiung oder durch die Erfüllung der Forderungen der Geiselnnehmer.

Eine Geisel hat in diesem Spannungsverhältnis mit Todesdrohung in welchem sie steht, mehr symbolisches Gewicht, als ein normales Subjekt und es gelten im Raum der Geiselnahme auch sonst andere Gesetzmässigkeiten (siehe Thesen 2 und 3). Sicher ist: Eine tote Geisel nützt keiner der beiden Parteien etwas – der aufgespannte Erpressungsdruck fällt mit dem Tod der Geisel in sich zusammen und wird zum Mord „ohne Mehrwert“.

Der Tauschhandel, beziehungsweise die Erpressung und die Spannung, bestehen darin, dass die lebendige Geisel gegen ein gewisses Gut, gegen gewisse Güter, zurückgetauscht werden soll: Gegen andere Geiseln oder Gefangene, gegen Geld oder andere materielle Güter, gegen freie Flucht/das Leben des Geiselnnehmers, gegen politische Forderungen wie

(Truppen)Rückzug, Amnesie, Religionswechsel etc. Auch das Geiselnarrativ kann zum Tauschobjekt werden (siehe These 4). Es gibt, wie gesagt, kaum systematische Abhandlungen, zur Geschichte und Struktur von Geiselnahmen.⁷ In Wörterbüchern und Lexika wird die Geisel im Sinn von „A person given as a pledge or security for the performance of the conditions of a treaty or stipulations of any kind, on the performance of which the person is to be released“ definiert, wie zum Beispiel im amerikanischen *Webster's Revised Unabridged Dictionary*, den ich hier zitiert habe.⁸ Erwähnt wird oft auch ihre historische Funktion und Bedeutung als menschliches Pfand – zum Beispiel eines Gasthausbesitzers, der sicher gehen wollte, dass seine Gäste am Ende des Aufenthalts ihre Zeche bezahlten. In kriegesischen Zusammenhängen hatten Geiseln die Funktion eines Schutzschildes: Man liess Leute des Feinds entführen und als Geiseln in möglichen Angriffs- und Kampfzonen stationieren, um zu verhindern, dass dieser angriff und so seine eigenen Leute gefährdete. Aus verschiedensten Zeiten ist der Einsatz von Geiseln als „erweiterte Diplomatie“ überliefert, die gerade auch gesellschaftlich einflussreiche Familien betraf: Man behielt die Nachkommen des Feinds mit sanfter bis unsichtbarer Gewalt als „Gäste“ im Haus, um so wiederum zu verhindern, dass dieser angriff. Eine ähnliche Funktion ist auch in Shakespeares *Antony and Cleopatra* festgehalten: „Your hostages I have, so have you mine; And we shall talk before we fight“ (Akt 2, Szene 6).

Juristisch gesehen, ist eine Geiselnahme ein schwerer Straftatbestand und es kommt stets zu einer substantiellen Erhöhung des Strafmasses, wenn zusätzlich zu einem anderen Verbrechen (zum Beispiel einem Raub) eine Geiselnahme dazu kommt. Aus völkerrechtlicher Perspektive ist es seit der Genfer Konvention von 1949 im Rahmen des internationalen Kriegsrechts in Kriegszeiten nicht mehr erlaubt, feindliche Soldaten als Kriegsgeiseln, also *prisoners of war*, zu nehmen.

⁷ Norman Antokol und Mayer Nudell geben in *No One a Neutral. Political Hostage Taking in the Modern World* (Ohio 1990) einen sehr brauchbaren historischen Überblick. John C. Griffiths (*Hostage. The History, Facts and Reasoning Behind Hostage Taking*, London 2003) unternimmt einen anekdotischen und sehr praxisorientierten Überblick zum Thema entlang von Stichworten wie „How do hostages manage to survive?“ und „Negotiation or force – which saves more lives?“

⁸ Samuel Johnson definiert die Geisel 1755 in seinem berühmten *Dictionary of the English Language* mit „One given in pledge for security of performance or condition.“

In dieser Dissertation wird es weder um Kriegsgefangene noch um „normale Gefangene“ gehen, die in einem gewissen Sinn auch als Geiseln diskutiert werden könnten. Vielmehr werden Darstellungen von Einzelpersonen (oder sehr kleinen Gruppen) als Geiseln analysiert – also nicht grössere, als *prisoners of wars* militärisch instrumentalisierte Gefangenentruppen, die zwischen zwei Staaten als menschliches Druck- und Tauschmittel benutzt werden. Eine weitere Bedingung: Es muss immer eine Erpressung, eine Forderung und ein Tauschangebot zur Auslösung im Spiel sein.

2. Der Raum, den die Geiselnahme eröffnet, ihre Bühne sozusagen, verhält sich zum Rest der Welt als Distopie – aus der Perspektive der Geisel. Aber auch als eine Heterotopie – also als realisierte Utopie in Foucaults Sinn – aus der Perspektive der Geiselnehmer und ihrer Sympathisanten (siehe auch These 3). Nicht zuletzt stellt die Geiselsituation einen gesonderten Regelraum, oft ohne Einbezug des herrschenden offiziellen Gesetzes dar: „No Police, no FBI!“ ist sehr oft die erste Forderung, die Geiselnehmer stellen. Mit einer an Carl Schmitt und seinem Epigonen Giorgio Agamben geschulten Terminologie könnte man auch sagen: Die Geiselnahme schafft einen Ausnahmezustand, der im Vergleich zur „normalen Welt“ einem reduzierten Regelwerk, einer gewaltsam verminderten Komplexität unterliegt; mit dem Geiselnehmer als Souverän und der Geisel als einer Variante von Agambens *homo sacer*. Allerdings wird sie erst dann zum *homo sacer*, wenn sie aus allen Verhandlungszusammenhängen herausgefallen ist, wenn sich niemand mehr mit der Drohung von ihrem Ableben erpressen lässt, oder wenn niemand mehr damit droht.⁹

Die Bühnenmetapher ist nicht zufällig gewählt: Geiselnahmen haben einen intrinsisch theatralischen und szenischen Charakter, wie ihn der *hostage negotiator* (also der Vermittler zwischen Geiselnehmern und Gesetz) Terry Waite auch für die Technik der Geiselbefreiung beschreibt:

Freeing hostages is like putting up a stage set, which you do with the captors, agreeing on each piece as you slowly put it together. Then you leave

⁹ Für Jean Baudrillard ist dagegen jede Geisel ein *homo sacer* oder in seinen Worten: „Die Geisel ist verschwunden, bevor sie stirbt. Sie ist im Zustand des Verschwindens eingefroren; ...“ („Figures des Transpolitischen“, 51). Ich komme auf Baudrillards Theorie im letzten Teil dieser Dissertation zurück.

an exit through which both the captor and the captive can walk with sincerity and dignity. (zit. in Richard Powers, *Plowing the Dark*, 417)

Dieser theatralische Charakter zeigt sich aber auch daran, dass im Rahmen von Geiselschichten nicht selten ganz konkret Verkleidungen, Identitätsspielereien (oft als szenische Theaterinszenierungen, bei denen das nackte Leben buchstäblich auf dem Spiel steht) und trickreiche Täuschungsmanöver eine Rolle spielen (vgl. „Benito Cereno“, *The Last of the Mohicans*, *Obsession*, *Key Largo*, *Inside Man*). Die Geiselsituation ist eine existentielle Spielzone, die das Aushebeln von gängigen Gesetzmässigkeiten und Ansichten zugunsten der Regeln der Geiselnahme zur Bedingung hat.¹⁰

Das sogenannte Stockholm-Syndrom¹¹ ist eine aufregende und gefürchtete Energie in diesem speziellen Regelraum der Geiselsituation; gewissermassen eine von Angst und Hass in Liebe umgekippte (siehe auch These 3) Gefühlsumkehrung zwischen Opfer und Täter. Ähnlich der Übertragungsliebe der Psychoanalyse als quasi automatischem Nebenprodukt der Analyse verliebt sich – wie der Analysand in die Analytikerin – die Geisel in den Geiselnehmer.¹² Diese Geiselliebe ist aber gleichzeitig ein Symptom der in jeder Geiselsituation herrschenden Spannung und Ambivalenz zwischen Freund und Feind, wie es die etymologische, philosophische Analyse sichtbar macht (siehe These 5). Clint Eastwoods Film *A Perfect World* (1993) ist ein perfektes Schulbeispiel einer solchen Überlagerung von Stockholm-Syndrom und Übertragungsliebe: der

¹⁰ Es ist damit bestimmt kein Zufall, dass die Befreier einer der berühmtesten zeitgenössischen Geiseln, der kolumbianischen Präsidentschaftskandidatin Ingrid Betancourt, vor der Aktion in den Schauspielunterricht geschickt wurden (vgl. David Luhnnow und José de Cordoba, „Crocodile Dundee“, *The Wall Street Journal*, 5. Juli 2008); auch diese Befreiung geschah dank substantieller Zusammenarbeit mit Amerikanern, wie der genannte Artikel aufdeckt. Kurz nach der Befreiung waren bereits verschiedene Hollywoodproduzenten dabei, sich die Rechte für Betancourts Geiselschichte zu sichern.

¹¹ Der Begriff geht auf eine Geiselnahme in Stockholm aus dem Jahre 1973 zurück, während derer zwei Bankräuber vier Bankangestellte fünf Tage lang als Geiseln hielten und in deren Verlauf die Geiseln mehrfach zu Protokoll gaben, sie hätten mehr Angst vor der Polizei als vor den Geiselnehmern. Als diese schliesslich aufgaben, schützten die Geiseln sie mit ihren Körpern vor der Polizei, man blieb in freundschaftlichem Kontakt, eine der Geiseln verlobte sich gar mit einem der Täter (vgl. Wieczorek, 429). Siehe ausserdem James T. Turner: „Factors Influencing the Development of the Hostage Identification Syndrome.“

¹² Damit sei aber keine pauschale Vergleichbarkeit von psychoanalytischer Therapie und Geiselnahme behauptet, wenngleich sich womöglich auch in anderer Hinsicht gewisse Verwandtschaften herstellen liessen. Mich interessiert die Psychoanalyse aber weniger als Praxis und Kur denn als Theoriegebäude.

Geiselnehmer wird vom entführten Jungen geliebt als Vater, den der Geiselknabe nie hatte.

Im Sinn von Benjamins Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt“¹³ manifestiert sich auf dieser Bühne des Unrechts oder „ausserhalb-des-Rechts“ auch ein noch nicht ausdifferenzierter Urzustand des modernen Rechts *tout court*. Eine Geiselnahme ist ein Gewaltakt als kurzzeitige neue Rechtsetzung, beziehungsweise als Rechtsaushebelung. Die Geiselnahme erhellt und spiegelt so ausserhalb des Gesetzes (wie der grosse Verbrecher und die Todesstrafe, die Erklärung eines Ausnahmezustands oder die Einsätze der Polizei) etwas Morsches im Recht selbst. Benjamin schreibt dazu im Zusammenhang mit der Todesstrafe:

Denn in der Ausübung der Gewalt über Leben und Tod bekräftigt mehr als in irgendeinem andern Rechtsvollzug das Recht sich selbst. Eben in ihr aber kündigt zugleich irgend etwas Morsches im Recht am vernehmlichsten dem feinen Gefühl sich an, weil dieses sich von Verhältnissen, in welchen das Schicksal in eigener Majestät in einem solchen Vollzug sich gezeigt hätte, unendlich fern weiss. (188)

Gewaltanwendungen ausserhalb (wie im Prinzip auch innerhalb) des Rechts sind stets gefährlich: Sie gefährden letztlich das Recht *tout court*, weil sie es auf seine eigenen dunklen gewaltsamen Ursprünge verweisen – und so das Gewaltmonopol herausfordern oder aushebeln, beziehungsweise es als ein ursprüngliches Recht des Stärkeren entlarven. Die Geiselsituation als zentrale Urszene der amerikanischen Gemeinschaft inszeniert (oder spiegelt) eine Urszene der Rechtssetzung überhaupt; und entlarvt damit gleichzeitig jedes offiziell installierte Rechtssystem als eine willkürliche Setzung des Stärkeren (oder des Siegers).¹⁴ Im Rahmen seiner Diskussion vom Streik(recht) als weiterem möglichem Zeichen für dieses Morsche im Recht, weil auch dabei Gewalt zur „Durchsetzung gewisser Zwecke angewendet wird“, benutzt Benjamin sogar explizit das Wort „Erpressung“, um den Skandal dieses

¹³ Walter Benjamin, „Zur Kritik der Gewalt,” *Gesammelte Schriften, Bd. II.1. Aufsätze, Essays, Vorträge*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977 (1920/21), 179-204.

¹⁴ Von Jan Philipp Reemtsma und Slavoj Žižek stammen weitere Systematisierungen und Definitionen verschiedener Gewaltausprägungen und -systeme, mit denen sich die Geiselnahme weiter eingrenzen lässt, siehe dazu den Theorieabschnitt im dritten Teil dieser Arbeit.

„Moment[s] der Gewalt“ (184) als Symptom des morschen Kerns des Rechts zu benennen.

3. Besonders häufig werden im heterotopischen Geiselraum die herrschenden (Macht)Verhältnisse kurzzeitig suspendiert und oft auf den Kopf gestellt. Damit ist auch das herrschende und für die traditionelle Geiselnahme zwingende Machtgefälle benannt: Den Mächtig(er)en wird *qua* Geisel ein gewaltsamer politischer Hebelarm angesetzt, sie werden vorübergehend entmachtet und sind den Forderungen der Geiselnehmer ausgeliefert, wenn sie nicht bereit sind, die Geisel zu opfern; jede Geisel muss also für die Erpressten einen bestimmten Wert haben.

Herr und Knecht tauschen dabei die Plätze, was eigentlich die Definition der Revolution ist. (Neben „Revolution“ gehören auch die Worte „Folter“ oder „Tortur“ in dasselbe linguistische Bedeutungsfeld des gedrehten Kreises). Diese Dimension einer „verkehrten Welt“ zeigt sich auch in anderen Aspekten. Nicht zuletzt lässt sich das bereits erwähnte Stockholm Syndrom, also die oft plötzlich aus Hass entbrannte Liebe der Geiseln zu ihren Geiselnehmer, dazu zählen.

Die heterotopische Bühne der Geiselnahme wird zu einem Theater im Theater, zu einer positiv oder negativ verkehrten *mise en abyme* der Welt. Zu einem Vergrößerungsglas, das quasi im Kopfstand die Verhältnisse der „grossen Welt“ darum herum verdeutlicht und somit lesbar macht. Geiselnahmen verschachteln auch in einer einzigartigen *télescope* verschiedenste Wirkungsmächte, seien diese nun politisch oder psychologisch; dazu kommen die historischen Schichten und Erinnerungen.

Sogar eine Verwandtschaft zum Tag(alb)traum gibt es. Denn auch im Bereich des Fantasierens und Träumens wird die Ordnung der Dinge gern auf den Kopf gestellt: Wir werden darin zu Königskindern und zu Mördern, zu Opfern und zu Helden. Nicht nur Herr und Knecht tauschen die Plätze, sondern auch andere Hierarchien und (Ohn)Machtsverhältnisse verflüssigen sich. Auf Zeit. Und wenn wir Benjamin erwähnt haben, lässt sich die Geiselnahme auch als eine Entlarvungsstrategie des Rechts des Stärkeren interpretieren: Geiselnehmer spielen mit den Muskeln dieses (Natur)Recht

des Stärkeren. Damit verweisen sie die Geiseln und die Erpressten auf ihr eigenes Verhaftetsein in der letztlich stets gefährdeten Position des eben nur vermeintlich selbstverständlich Mächtigeren, des Souveräns. Und nicht zuletzt sind Geiselnahmen und ihre Darstellungen perfekte Umschlagplätze für Ideologien aller Art, die in den zugespitzten Positionen, der verschärften Lage und Konfrontation der Geiselnahme, besonders deutlich zum Vorschein kommen.

4. Durch die Geiselliteratur, insbesondere in ihrer Ur-Form, den *captivity narratives*, ergibt sich eine weitere Umkehrung oder verkehrte Verspiegelung; eine zusätzliche ideologische Tauschoperation. Die ersten *captivity narratives* betreffend kann man sagen, dass sich eine kolonialistische Gewalt¹⁵ in diesen Texten als hilflos ausgeliefertes, geschundenes Geiselofer spiegelt und imaginiert.¹⁶ Diese „Schuldumkehrung“ ist aber natürlich eine Erkenntnis unserer nachträglichen und ideologiekritisch geschärften Sicht. Aus der damaligen – realen oder imaginierten Bedrohungslage – heraus gedacht sind die Geiselnahmen aber auch schlicht ein markantes Sinnbild und Mahnmal der eigenen Ängste und Verletzlichkeiten. Dies ist gerade in der vornationalen Siedlerzeit, als sich das vermeintliche gelobte Land als gefährliche, oft kriegerische, und vor allem bereits bewohnte Wildnis entpuppte, und verstärkt auch wieder nach 09/11, eine zentrale Lesart, ein gezielter Subtext von Geiselgeschichten. Die Geisel ist dabei immer ein metonymischer Statthalter für den ganzen Staat, für die Gemeinschaft oder Familie – das sehen die Geiselnehmer so, aber auch die Erpressten. Jede Geisel ist zudem immer auch ein bisschen „ich selbst“, könnte ich sein, wenn ich am falschen Ort zur falschen Zeit gewesen wäre.

¹⁵ Kolonialismus und Imperialismus werden von verschiedenen Historikern unterschiedlich verortet und definiert und werden so letztlich oft austauschbar gebraucht; wobei spätestens seit den 1950er Jahren sich der Begriff „Imperialismus“ durchgesetzt hat. Mit Lenin lässt sich sagen: Imperialismus ist Kolonialismus plus Kapitalismus. Über den Begriff des *manifest destiny* gibt es ausserdem einen spezifischen amerikanischen *brand* davon, bzw. eine theologisch begründete Rechtfertigung für den amerikanischen Imperialismus des 19. Jahrhunderts. Die Expansion in Richtung Westen erscheint als offensichtliche theologische Notwendigkeit, als Ausdruck und Instrument der *providence*. Oder nüchterner formuliert im Rahmen zeitgenössischer Empire-Theorien: „The United States acquired much of its present territory by aggressive means, ...“ (John Steele Gordon in seiner Rezension zu Walter Nugents neuem Empire-Buch *A History of American Expansion*).

¹⁶ Brooks cit. in Barnard/Shapiro, xxi.

Auch daher rührt die stets grosse öffentliche Aufmerksamkeit und emotionale Anteilnahme bei Geiselnahmen. Ganz generell gesagt, ist jede Verschriftung und Literarisierung von Geiselsituationen eine Plattform für einen zusätzlichen Tauschhandel imaginärer und symbolischer Grössen von Seiten der Schriftsteller in ihrem Pakt mit dem Leser – also von Mather, Rowlandson, Thoreau über Melville und Brockden Brown bis hin zu Surnow (dem Erfinder von 24) und Spike Lee. Ideologie beginnt immer in der Fantasie des Einzelnen – des lesenden oder schreibenden Einzelnen. Der *captivity narrative* ist damit ein ideologischer Apparat (ISA) in Althusser's Sinn, also ein Kampfobjekt und gleichzeitig Ort des Klassenkampfes.¹⁷

Historisch-theologisch gesehen sind die *captivity narratives* – zumindest auf den ersten Blick – die Kehrseiten des erhofften Paradieses, des gelobten Lands Zion, das man im Rahmen der puritanischen Heilsideologie auf dem amerikanischen Kontinent zu finden erhoffte; sie sind die zweifelhaften Stellen innerhalb dieser religiösen Utopie. Trotz der von mächtigen Predigern konzertierten Versuche, die *captivity narratives* theologisch zu redigieren und instrumentalisieren und in den Plan des puritanischen Erlösungsprojekts und der *providence* einzuspannen, erscheinen sie immer auch als distopische Flecken in der Erlösungshoffnung. Gerade in dieser Funktion sind die *captivity narratives* aber gleichzeitig – und paradoxerweise – eine ideale Verschriftung und modellhafte Konkretisierung eines notorisch schwierigen Moments in der puritanischen Theologie, das sich um die Frage dreht, welcher individuelle Handlungsspielraum dem puritanischen Subjekt im rigiden Rahmen der Vorsehung überhaupt noch zur Verfügung steht. Welche Möglichkeiten hat es, diesen eigentlich schon gänzlich vorgezeichneten göttlichen Plan irgendwie günstig mitzubestimmen und zu beeinflussen, um sich für die Erlösung auch ganz aktiv zu empfehlen? Die *captivity narratives* sind somit kondensiertes Sinnbild für die Gefahren, die dem – in seiner Selbstdefinition – Erwählten Volk im Gelobten Land zu schaffen machen, und dienen gleichzeitig als sinnbildliche Antwort auf einen schwer zu begreifenden theologischen Antagonismus, dem sie eine abenteuerliche

¹⁷ Vgl. Louis Althusser, „Ideologie und ideologische Staatsapparate. (Anmerkungen für eine Untersuchung).“

Lösung in Bestsellerform entgegenhalten. Sie sind also auch in theologischer Hinsicht ein Spiel- und Manövrierinstrument (zur Geiselnahme als Religion, siehe These 8).

Schliesslich stellen sie eine Urzelle der amerikanischen Popkultur dar. Es sind diese Geiselgeschichten, um die sich die ersten eingewanderten Siedler der Neuen Welt gierig scharen. Geiselgeschichten sind damit unbedingt auch als direkte Vorläufer eines bis heute erfolgreichen U.S.-amerikanischen Kulturexports zu begreifen: des emotional aufgeladenen und vor allem spannenden Actionplots – „based on a true story“ oder „inspired by true events“, wie es jeweils im Vor- oder Abspann der entsprechenden Kinofilme heisst (siehe auch These 10). Die Kehrseite zu diesem oft rund um einen Countdown konstruierten Actionfilm, ist das Genre der *romantic comedy*, die sich durch ein schier endlos retardierendes Moment auszeichnet, bis ein Paar (immer erst zum Ende des Films) zusammenfinden darf; diese *romantic comedies* und Actionfilme stellen heute den mit Abstand grössten Anteil an der amerikanischen Mainstream-Filmproduktion; erzähltechnisch lässt sich zudem auch die Liebe als krönende *closure* des Actionplots einsetzen. Die *Die Hard* Filme, insbesondere der erste Film dieser Serie, *Die Hard* (1988), setzen beide Plottreiber – Geiselnahme und *love story* – bewusst verschränkt ein.

5. Geisel kommt etymologisch von Gast, dieselbe Verwandtschaft gilt für die englischen Worte *hostage* und *guest*. Eine Geiselnahme ist, vereinfacht gesagt, ein invertiertes oder anderweitig gestörtes Gastmahl. Überhaupt eröffnet sich ein komplexes etymologisches Spektrum rund um die Wortverwandtschaft zwischen *hostage*, *host*, *guest*, *hospitality* und *hostis* (lat. für Feind). Aufgegriffen wird diese Thematik von Derrida (in seinem Aufsatz „Hostipitality“), im (von Derrida zitierten) Kant-Text „Dritter Definitivartikel zum ewigen Frieden“ und in J. Hillis Millers Essay „The Critic as a Host“ – allerdings geht es in fast allen erwähnten Texten vor allem um Gäste und Gastfreundschaft, nicht explizit um Geiseln. Auf dem Spiel steht jeweils die

Gastfreundschaft, aber vor allem das Besuchsrecht¹⁸ als (beständig) gefährdete und gebrochene Grundlage internationaler Politik, die ein möglicher Garant für einen „ewigen Frieden“ wäre.¹⁹ Eine Verletzung des Gastrechts ruft Geiselnahmen als „Gegenmassnahmen“ hervor. Geiselnahmen zeugen demnach stets von einer (wie auch immer) gestörten Gastfreundschaft. Und wo äussert sich Gastfreundschaft – oder eben ihre Mängel und Krisen – deutlicher und nachhaltiger als eben am Esstisch, beim Gastmahl?

Aus dem noch genauer zu entwirrenden etymologischen Wurzelgewucher, ergänzt durch eine philosophisch-dekonstruktivistische Analyse mit bemerkenswerten semantischen und dialektischen Konsequenzen, schält sich also ein sehr praktisches und einfaches hermeneutisches Hilfsmittel heraus für die Einschätzung und Analyse von Geiselsituationen und -geschichten: Wir haben bereits gesehen, dass Geiselnahmen etymologisch mit dem Gastmahl verbunden sind, dass Geiselnahmen – vereinfacht gesagt – einer gestörten Gastfreundschaft entwachsen. Und diese gestörte Gastfreundschaft manifestiert sich in einer erstaunlichen Mehrheit der Geiselnarrative sehr konkret und präzise in stets spezifisch ausgestalteten Gastmahl- und Essszenen.²⁰ Das geht soweit, dass man schon über einen schnellen Blick auf

¹⁸ Dazu Kant: „Es ist hier ... nicht von Philanthropie, sondern vom Recht die Rede, und da bedeutet *Hospitalität* (Wirtbarkeit) das Recht eines Fremdlings, seiner Ankunft auf dem Boden eines andern wegen, von diesem nicht feindselig behandelt zu werden. Dieser kann ihn abweisen, wenn es ohne seinen Untergang geschehen kann; so lange er aber auf seinem Platz sich friedlich verhält, ihm nicht feindlich zu begegnen. Es ist kein *Gastrecht*, worauf dieser Anspruch machen kann (wozu ein besonderer wohlthätiger Vertrag erfordert werden würde, ihn auf eine gewisse Zeit zum Hausgenossen zu machen), sondern ein Besuchsrecht, welches allen Menschen zusteht, sich zur Gesellschaft anzubieten, vermöge des Rechts des gemeinschaftlichen Besitzes der Oberfläche der Erde ... ursprünglich aber niemand an einem Ort der Erde zu sein mehr Recht hat, als der andere.“

¹⁹ Kant berichtet in der Einleitung seiner Abhandlung „Zum Ewigen Frieden“, dass er den Titel zu seinem „philosophischen Entwurf“ von einem holländischen Gasthof übernommen habe. Somit ruft also ausgerechnet ein Wirtshauschild ironisch, wie auch fast beschwörend, den ewigen Frieden als das von Kant erörterte Grundprinzip der Gastfreundlichkeit und des Weltfriedens aus. Was Kant, trotz ironischem Unterton, nicht zu bedenken gibt ist, dass manche Wirte ihre Gaststätten – berechtigterweise – auch „Zum wilden Mann“ nennen. Mit Sigmund Freud gedacht wäre es eben dieser wilde Mann in uns, der in alle Überlegungen zu Krieg, Frieden, internationalem Gastrecht und Fragen der Zivilisation miteinbezogen werden müsste.

²⁰ Nun ist es mit dem Essen in der Literatur und im Film eine besondere Sache. Wie alle anderen alltäglichen menschlichen Verrichtungen erfährt das Essen in fiktionalen Erzählungen eine besondere semantische Ladung, einen Mehrwert an Bedeutung, zumal es keineswegs so ist, dass in der Literatur immer gegessen würde, wie und wann und wie oft es in der menschlichen Realität nötig wäre. Gerade deshalb enthält also das Essen, so es denn beschrieben und gezeigt wird, eine stets spezielle zu dekodierende Semantik. Wichtig anzumerken ist hier, dass insbesondere der amerikanische Mainstream und Independent-Film ein allgemein schwieriges Verhältnis zum gemeinschaftlichen

die im Text geschilderten Mahlzeiten eine ziemlich genaue Einschätzung und Interpretation der je spezifischen Eigenart einer Geiselsituation machen kann. Von den frühen Schilderungen des kargen und fremden Essens bei den Indianern in den *captivity narratives*, bis hin zum als Abgrenzung inszenierten Tischgebet, dem darauffolgenden Riesengelage und höchst unhöflichen Gastgeschenk aus Blutwurst und Käse, das der christliche französische Terroristen(jäger)föhrer in Steven Spielbergs Film *Munich* dem jüdischen Mossad-Agenten auftischt; oder die verrückte Verspeisung eines eigenhändig frisch erlegten, rohen Jaguars in Brockden Browns Schlafwandlerroman *Edgar Huntly* (1799).

Doch nicht nur das Gastmahl, der Gastfreund (engl. *guest*; lat. *hospes*; wobei *hospes* auch „Wirt“ und „Fremder“ bedeutet), und der Gastgeber (engl. *host*) lassen sich auf etymologischem Weg von der Geisel ableiten. Wenn wir nun der Einfachheit halber beim englischen Wort *hostage* bleiben, stecken darin auch die Worte für Fremdling und Feind (lat. *hostis*), die Heerscharen (in *host of angels*, zum Beispiel). Über eine eher assoziative – die nicht im engen Sinn exakte, und deshalb von den Linguisten oft geschmähte Wissenschaft der Etymologie lässt hier zum Glück einigen Spielraum – Wortverwandtschaft kommt auch noch der Geist, oder das Gespenst (engl. *ghost*) ins Spiel. Die genaue etymologische Analyse bestätigt die Achse zwischen *hostage*, *host* und *hostis*, also Geisel, Gastgeber und Feind. Und über das lateinische Wort für Geisel – *obses* – eröffnet sich ausserdem die Verbindung zum englischen Wort *obsession*, also eine Verbindung von der Geisel(nahme) zu Besessenheit und Wahn.

Es herrscht und rumort in diesem Wort *hostage* also gewissermassen ein dialektisches und unheimliches Pendeln der Gegensinne eines Urworts. Sowohl Freund wie Feind wohnen darin, sowohl Geisel wie Gast(geber). Die ganze Ambivalenz und das verschobene Machtgefüge, die charakteristische prekäre Machtumdrehung (von Freund zu Feind und umgekehrt, vom

Essen vorführt: Mahlzeiten im Kinofilm sind entweder eine mit sehr wenig Liebe und Aufwand hergestellte und konsumierte Notwendigkeit, oft in der Form von heruntergeschlungenem *Fast Food* oder sie erscheinen als unendlich aufwändig, jedoch oft lustlos hergestelltes *Thanksgiving Dinner*, das dann zielsicher als Plattform dient für alljährlich stattfindende innerfamiliäre Explosionen, Implosionen und Zerwürfnisse.

Gastgeber zum Geiselnnehmer, vom Gast zur Geisel etc.), welche die Geiselsituation quasi aus dem Wortinnern heraus steuern, liegen in diesem Wort und seinen Bedeutungsschichten verborgen. Ein un-heimliches Pendeln ist in diesen Richtung Freund, aber auch Richtung Feind ausschlagenden etymologischen Wurzeln angelegt, die über diese historischen Wortassoziationen und Bedeutungsfächer bereits „erklären“, dass in gewissen Situationen ein Gast zum Feind werden kann und ein Gastgeber zum Geiselnnehmer – oder zur Geisel. Oder wie es Derrida formuliert: „The one inviting becomes almost the hostage of the one invited, of the guest [hôte], the hostage of the one he receives, the one who keeps him at home.“²¹

Ein letztes Feld eröffnet sich über die zusätzliche Bedeutung des englischen Worts *host* als Hostie, das heisst, als Leib Christi in Gestalt eines Stück Brots, das zum liturgischen Abendmahl in christlichen Gemeinden rituell verspeist wird. Dieses Wort *host* als Hostie geht auf das lateinische *hostia* zurück, was soviel wie Opfertier bedeutet. Entzaubert betrachtet, haben wir es beim Abendmahl ebenfalls mit einer Art Kannibalismus zu tun,²² isst man doch dabei „den Leib Christi“; und die Identität (und eben nicht Symbolisierung) zwischen Brot und Leib wird, zum Beispiel in der katholischen Liturgie, auch wortgewaltig betont. Die Gemeinde der Gläubigen isst also den Sohn Gottes in jeder Messe auf, als sei er ein altes heidnisches Opfertier.²³ Überdies ist das letzte Abendmahl, welches von Katholiken und Protestanten gleichermaßen erinnert wird, ein paradigmatisches ungastliches Gastmahl, mit bis heute nachwirkenden massiven Ausschlussmechanismen: Nur tadellose Christen dürfen streng genommen daran teilnehmen. Das Ur-Gastmahl, auf welches es zurückgeht, ist durch die darin eingeschlossene Verratszene (den Judaskuss) und den daraus folgenden Märtyrertod Jesu eine symbolschwangere Gründungsszene des neutestamentarischen Christentums – wie auch seiner Verwerfungen und gewaltträchtigen *ressentiments*. Auch

²¹ Jacques Derrida, „Hostipitality“, *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 5, Nr. 3. Dezember 2000, 3-18; hier S. 9.

²² Der seit jeher gern den „unbekannten Wilden“ zugeschriebene Kannibalismus ist grundsätzlich als speziell gestörte Form des Gastmahls zu betrachten, weil hier ja der Gast schlicht aufgegessen wird. Ich komme im zweiten Kapitel im Zusammenhang mit Poe und Melvilles „Benito Cereno“ kurz darauf zurück.

²³ Weitere Implikationen erklärt Freuds *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*.

die für uns interessante Abspaltung der amerikanischen Puritaner hatte einiges mit der Abendmahlfrage zu tun – wurde doch dabei unter anderem diskutiert und gestritten, wo bei den Puritanern der Tisch für das Abendmahl innerhalb der Kirche zu stehen kommen sollte.

Über eine der gewichtigsten Formeln Freudscher Psychoanalyse erhält das Thema von der Gastfreundschaft und ihren Krisen auch eine Entsprechung in der modernen Psyche. Freud sagt, dass das Ich nie ganz Herr im eigenen Haus sei, weil es über seine psychische Organisation fundamental dezentriert und hierarchisch quasi unterlegen ist. Seine genauen erklärenden Worte, die sich in ihrer Metaphorik – Freud redet von fremden Gästen und Fremden im Haus der Seele – perfekt in unsere etymologische Analyse einpassen lassen, lauten:

Das [neurotische] Ich fühlt sich unbehaglich, es stösst auf Grenzen seiner Macht in seinem eigenen Haus, der Seele. Es tauchen plötzlich Gedanken auf, von denen man nicht weiss, woher sie kommen; man kann auch nichts dazu tun, sie zu vertreiben. *Diese fremden Gäste* scheinen selbst mächtiger zu sein als die dem Ich unterworfenen; sie widerstehen allen sonst so erprobten Machtmitteln des Willens, bleiben unbeirrt durch die logische Widerlegung, unangetastet durch die Gegenaussage der Realität. Oder es kommen *Impulse, die wie die eines Fremden* sind, so dass das Ich sie verleugnet, aber es muss sich doch vor ihnen fürchten und Vorsichtsmassnahmen gegen sie treffen. („Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, 9; meine Hervorhebung)

Mit dieser Argumentation kommt Freud zum vielzitierten Schluss, dass „das Ich nicht Herr sei im eigenen Haus“²⁴ Dieser Gedanke lässt sich weiterspinnen mit Derrida und seinem Aufsatz „Hostipitaliy“, der besagt, dass ein Subjekt, das kein „master in his own house, who is *what he is* in his house“ (8; seine Hervorhebung) sei, auch nie ein perfekter Gastgeber sein könne: Gäste, aber eben auch die Gastgeber, sind so immer auch ein wenig Geiseln ihrer eigenen Situation und in ihrer Rolle. Deshalb definieren nicht wenige postmoderne Denker (Lacan, Lévinas, und Baudrillard) das moderne Subjekt als Geisel *tout court* (siehe These 7).

²⁴ Freud, Sigmund, „Eine Schwierigkeit in der Psychoanalyse“, *Gesammelte Werke XII. Werke aus den Jahren 1917 – 1920*, Frankfurt a. M. 1940 (1917), 3 -12; hier S. 11.

6. In der Geiselsituation herrscht aber auch der Grundsatz „Geld oder Leben!“. Das Subjekt wird plötzlich zu einer konkreten materiellen Wertigkeit: der Hamburger Milliardär Jan-Philipp Reemtsma war 20 Millionen D-Mark wert, die Puritanerin Mary Rowlandson 20£ und das *Frontier*-Mädchen Debbie aus Alan Lemays Romanvorlage zu John Fords Western *The Searchers*, sechzig Ponys. Damit ist die Geiselnahme als erpresserische Operation gekennzeichnet, die gemäss Lacan eine grundlegende, stets beschneidende Funktion des Symbolischen reproduziert.²⁵ Gleichzeitig wird über den erpresserischen Tauschhandel mit Menschen die entzauberte (und im Zeichen des Gelds gleich wieder neu verhexte) Dinghaftigkeit des Subjekts etabliert. Auch ist die historische Urform der Geisel, die über die Etymologie zu entziffern ist, ihre Funktion als menschliches Pfand. Noch einmal Derrida: „...hostages being in the first instance guarantees, security, surety for the enemy lodged with the sovereign ... the hostage is a security for a possession:“ („Hostipitality“, 9).

Man könnte (mit Lévi-Strauss' Untersuchungen zu Verwandtschaftsstrukturen, und der berühmt gewordenen feministischen Zurechtdeutung der Anthropologin Gayle Rubin) auf die Idee kommen, dass es hier schlicht um Frauen als Tauschobjekte zwischen Männern geht, was für die männlichen Gruppenmitglieder eine entscheidende, weil gemeinschaftsbildende Funktion hat.²⁶ Auch ein Satz wie „This morning I asked my master whether he would sell me to my husband“ (*Riverside*, 153) aus Mary Rowlandsons berühmtem *captivity narrative* deutet darauf hin. Im Gegensatz zu den Thesen der zitierten Theoretikern, führen diese Geiselnahmen als Frauentauschhandel aber nicht zu einer Gemeinschaftsbildung unter den Männern – also zum Beispiel, was logisch wäre, zwischen Indianern und weissen Siedlern. Dies impliziert, dass die rassistischen Widerstände mindestens ebenso stark sind wie die sexistischen.

²⁵ Ich komme im Rahmen des dritten Teils dieser Dissertation darauf zurück.

²⁶ Vgl. Gayle Rubin, „The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex,“ *Toward an Anthropology of Women*, hrsg. von Rayna Reiter, NY 1975, 157-210.

7. Bei Henry David Thoreau, Carl Schmitt, Jacques Lacan und explizit auch bei Lévinas und Derrida wird die Geisel zur Metapher für das (post)moderne Subjekt *tout court*. Wie noch genauer gezeigt werden wird, ist dieser metaphorische Gebrauch aber wiederum zurückgebunden an die Religion, und an gewichtige theologische Manifeste, welche die Abspaltung der protestantischen Kirche von Rom beförderten, darunter Luthers zentrale Reformationsschrift: „Über die babylonische [=römisch-katholische] Gefangenschaft der Kirche“ (siehe These 8).

Die zentralen philosophischen Geiselmetaphern und -theorien des 20. Jahrhunderts stammen von Emmanuel Lévinas und von Jacques Lacan. Bei Lévinas erscheint das moderne (Wunsch)Subjekt als eine in der Verantwortung des Anderen stehende – und sich auch selbst so begreifende – Geisel des Anderen, positiv konnotiert. Lévinas' Geisel ist ein Kraftakt der positiven Umdeutung einer allseits als gewalttätig und erpresserisch wahrgenommenen Operation – und in diesem Sinn natürlich ein weiteres Auf-den-Kopf-Stellen. Es ist anzunehmen, dass Lévinas die gewaltsamen Hebelarmkräfte, die in Geiselnahmen zwecks Umkehrung der Verhältnisse freigesetzt werden genau erkannt hat und diese Vervielfältigung von Wirkung philosophisch umzunutzen versucht.²⁷ Eine pessimistischere Variante eröffnet der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan mit seiner Lektüre von Paul Claudels Drama *Die Geisel* und seiner Definition der weiblichen Hauptfigur dieses Stücks, Sygne de Coûfontaine, als fast schutzlos ausgelieferte moderne Geisel des Worts – im Zeichen und Bann des getöteten Gottes.²⁸

Ganz grundsätzlich nimmt der metaphorische (und nicht nur negativ gemeinte) Gebrauch des Worts Geisel – oft im Zusammenhang mit Liebesbeziehungen und politischen Konstellationen (siehe These 10) – seit den 1970er Jahren massiv zu. Die Geisel wird dabei insbesondere zum Sinnbild der Ambivalenzbeziehung der Liebe zwischen gefangenem Zwang und Freiwilligkeit, bis zur durchaus auch als lustvoll empfundenen Unfreiheit

²⁷ Dieses Problem des – stets asymmetrisch positionierten – Anderen und der Versuch einer Definition der ethischen Verantwortung, die wir diesem Anderen gegenüber haben – ohne dabei auf die christlichen Simplifizierungen und Verdrängungen wie die Nächstenliebe zurückzufallen (vgl. Zizek, *Violence*, 46) – gibt es überdies in zentraler Weise auch beim amerikanischen Philosophen Stanley Cavell, auf den ich ebenfalls noch zurückkommen werde.

²⁸ Genauere Ausführungen dazu folgen im einleitenden Theorieabschnitt zum Moderne-Teil.

einer Verliebtheit oder Beziehung. In der Politik ist der Gebrauch der Geisel-Metapher oft negativ konnotiert. Kritisiert wird, wie ein Land, ein Volk oder ein politisches System im Banne einer bestimmten Partei, Regierung, eines einzelnen Politikers, eines politischen Systems oder einer umstrittenen Gesetzgebung stehen.

Der Ausdruck „to give a hostage to fortune“ (etwa: dem Schicksal eine Geisel geben) ist die einzige, in fast allen Wörterbüchern verbürgt stehende Redewendung im Zusammenhang mit dem Wort „hostage“. *Hostage to fortune* meint, dass etwas als zerbrechlich, (zer)störungsanfällig im Rahmen zukünftiger Ereignisse gekennzeichnet sei. „To give hostages to fortune“ bedeutet, dass man sich in eine verwundbare, womöglich auch erpressbare Position begibt, wo ein Unglück uns dessen berauben könnte, was man am meisten schätzt. *Hostage to fortune* ist damit eine Art negative Vorsehung. Auch in dieser Redewendung lebt also das puritanische Erbe weiter, insbesondere in der deutlichen, krypto-religiösen Mahnung vor der Gefahr, die das rein weltliche Glück in sich birgt. Ein sehr früher Gebrauch von *to give a hostage to fortune* findet sich in Francis Bacons berühmtem Satz: „He that hath wife and children hath given hostages to fortune, for they are impediments to great enterprises, either of virtue or mischief.“ Bacon beschreibt mit dieser Redewendung also die Liebe und mögliche darauf folgende familiäre Verpflichtungen als ambivalente – weil die Extreme im Guten wie im Schlechten dämpfende – Geiselhaft.

In seinem bemerkenswerten Essay „Ex Captivitate Salus“ von 1946 stilisiert sich dann auch der nationalsozialistisch schwer kompromittierte Theoretiker und Jurist Carl Schmitt zur Geisel. Genauer, zur titelgebenden Geisel von Herman Melvilles schillernder Novelle „Benito Cereno“, auf die ich im zweiten Teil dieser Arbeit ausführlich zurückkomme. In seinem Bekenntnistext, den Schmitt noch während seiner Gefangenschaft und den Befragungen zur Nazizeit schrieb, macht er sich gewissermassen zu einem Opfer seines eigenen kriegesischen Politikkonzepts, das auf einem ewigen Kampf zwischen Freund und Feind aufbaut; ist die Geisel doch etymologisch sowohl mit Freund wie mit Feind verwandt (siehe These 5). Ja, sie ist ein

eigentliches Symptom des von Schmitt als unverrückbare Grundszenen der Politik behaupteten Freund-Feind-Clashes.

Dieses von Schmitt abgeleitete Bedeutungsmodell (die Geisel als Freund-Feind-Symptom wie auch – über die Identifizierung mit dem Unglückskapitän Benito Cereno – als Entlastungs-Allegorie) steht in genauem Gegensatz zu Lévinas, der die Geisel zum Sinnbild für meine grundlegende Verantwortung (mein Bürgen) für die anderen macht. Ein drittes, an Lévinas anschliessendes Bedeutungsmodell ist das psychoanalytische, und das sich damit ergänzende derridianische, in dem das Geiselsein als Marke der strukturellen Unfreiheit, Kastration und Eingeschränktheit des modernen Subjekts erscheint; und als Symptom dafür, dass das Ich nie Herr im eigenen Haus und deshalb auch kein idealer Gastgeber sein kann. Bemerkenswert ist, dass Schmitt seine Verstrickungen mit dem Nationalsozialismus nicht über den (ihm) naheliegenden faustischen Pakt mit dem Teufel theoretisiert, sondern dass er zur entfernten Novelle von Herman Melville greift, die seine Aussage und Rolle literarisch verrätselt – und wohl auch vernebelt; ich komme im zweiten Teil im Zusammenhang mit „Benito Cereno“ darauf zurück.

8. So wie Walter Benjamin in einem kurzen nachgelassenen und Fragment gebliebenen Textstück den Kapitalismus als (Kult)Religion beschreibt²⁹, kann auch die Geiselnahme als Religion (und in der Folge auch als Wahn, s.u.), als kultische Technik oder Liturgie, und, in ihrer Verschriftung, als Bibelverlängerung gefasst werden: Die Geiselnahme funktioniert *in nuce* als kleine materialistische Fassung der Züge und Eckpfeiler puritanischer Theologie. Sie lehrt und veranschaulicht: Aus Leiden, Entbehrungen, Zweifeln, Herausforderungen und Proben erwachsen Standhaftigkeit, Gnade, und schliesslich die Erlösung.

Nicht erst, aber auch mit dem *Neuen Testament* wird die christliche *conditio* ganz grundsätzlich als diejenige einer Geiselhaft begreifbar, die durch den Märtyrertod Jesu' am Kreuz aber auch immer schon ausgelöst ist. Oder wie

²⁹ Walter Benjamin, „Kapitalismus als Religion,“ *Kapitalismus als Religion*, hrsg. von Dirk Backer, mit Beiträgen von Anselm Haverkamp u.a. Berlin 2003, 15-18.

es im Markusevangelium heisst: „For even the Son of man came not to be ministered unto, but to minister and *to give his life a ransom for many*“ (10:45).³⁰ In einer von Luthers drei wichtigsten programmatischen Schriften, *Über die babylonische Gefangenschaft der Kirche* (1520),³¹ werden überdies, wie bereits angedeutet, die römisch-katholischen Sakramente als *captivity*, also als babylonische Geiselhaft der Christenheit durch die Kirche Roms benannt. Die Reformation wird damit programmatisch als Lösegeld und Befreiung aus dieser „römischen Gefangenschaft“ eingeführt. In einer erneuten Umdrehung werden dann später im puritanischen *clash* mit der animistischen Religion der Indianer, und noch später im Kampf mit dem Katholizismus um die religiöse Vorherrschaft in der neuen Welt, die *captivity narratives* innerhalb der Gemeinden als anschauliches theologisches Erklärungsmuster und als puritanischer Propaganda-Apparat eingesetzt. Gleichzeitig wird aber nicht nur der christliche Glauben im Allgemeinen, sondern die puritanische Kondition in der neuen Welt im Besonderen, als Geiselhaft *tout court* gelesen – allegorisch ausgestaltet in den einzelnen *captivity narratives* in ihrer Funktion als *morality plays*. Insofern man die puritanischen Glaubenssubjekte auch als Geiseln der Vorsehung beschreiben könnte, ist in diesem religiösen Modell bereits die Problematik und das Dilemma, der (scheinbar) säkularisierten modernen Geisel im übertragenen Sinn (siehe These 7) angelegt. So wie sich die Puritaner ständig fragen müssen, was sie denn als Geiseln einer scheinbar ausweglos vorgezeichneten *providence* richtig handeln lässt, damit sie sich schliesslich als ausge- oder erlöst herausstellen sollten, beziehungsweise, was sie denn überhaupt ausrichten können, wenn doch alles bereits vorbestimmt ist,³² erleben sich die aus religiösen Dogmen und Weltbildern scheinbar befreiten modernen Subjekte als Geiseln einer neuen verrätselten, als willkürlich und irrational wahrgenommenen Macht. Diese geheimnisvolle Macht – die früher Gott

³⁰ Siehe auch Marlowes *Dr. Faustus*, Szene XIV, kurz vor Ende des Stücks fleht Faust:

„Yet for Christ’s sake whose blood hath ransom’d me, // Impose some end to my incessant pain;“

³¹ <http://www.lutherische-bekenntnisgemeinde.de/Luther%20Von%20der%20babylonischen%20Gefangenschaft%20der%20Kirche%201520.htm>, 13.1.2007.

³² Weitere Gedanken zum Verhältnis von *providence* und *captivity narratives* gibt es im Teil 1 dieser Dissertation.

hiess – wird schon sehr früh als das eigene Bewusstsein erkannt;³³ wobei aber weiterhin unklar bleibt, welches Lösegeld denn nun die modernen Geiseln aus dieser Gefangenschaft im eigenen Kopf befreien könnte. Hier lohnt es sich, nicht nur daran zu erinnern, dass sich die Psychoanalyse als Lösegeld dieser modernen Bewusstseinskrise anbietet, wie wir bei der Lektüre von Brockden Browns *gothic* Roman *Edgar Huntly* noch genauer sehen werden, sondern auch, dass Sigmund Freud die alte Geiselhaft der Religion – psychoanalytisch entzaubert und somit mit typisch moderner Geste – als Vatersehnsucht, Illusion und obsessive oder zwanghafte Massenneurose analysiert hat. In seiner Nachfolge hat Jacques Lacan ausserdem das Krankheitsbild der *névrose obsessionnelle* (Zwangsneurose) theoretisch weiter ausgebaut und ausdifferenziert und, in einer seiner typischen Gedankenwendungen, neu nicht über sichtbare Symptome, sondern als grundlegende Struktur definiert. Als Struktur, die in Gestalt einer Frage an das Subjekt genauer definiert werden kann, und diese Frage betrifft im Fall der – wörtlich übersetzt – obsessiven Neurose die Kontingenz der Existenz, den Tod und kann als „Sein oder Nichtsein?“ oder „Bin ich tot oder lebendig?“ oder „Warum existiere ich?“ paraphrasiert werden. Und: „The response of the obsessional is to work feverishly to justify his existence (which also testifies to the special burden of guilt felt by the obsessional); ...“ (Evans, 126). Freuds berühmter Rattenmann ist ein klassischer Fall einer Zwangsneurose, dessen Rituale Freud überdies den Weg bahnten zu seiner Erkenntnis einer Vergleichbarkeit religiöser und (obsessiv) neurotischer Strukturen. Diese Parallele, wie auch die Fragen nach Leben und Tod als diagnostiziertem Strukturmotor der Zwangsneurose, zeigen eine Nähe zur Geiselproblematik. Einmal mehr eröffnen also die buchstäblichen Ahnungen der Etymologie eine Erkenntnis, die sich mit weiteren Beweisen ausbauen und untermauern lässt.

In dieser Verschiebung vom *obses* (lat. für Geisel) zur Obsession erscheinen die modernen Bewusstseinsgeiselhaften als dialektisch entsprungene Kehrseite der unbedingten modernen Freiheit ohne Gott, und ohne göttliches

³³ „Consciousness itself is the malady; the pest; of which only is cured who ceases to think“ (Brockden Brown, *Edgar Huntly*, 267).

Gesetz. Das aus seiner metaphysischen Verankerung befreite moderne menschliche Bewusstsein kreiert – zeitgleich mit seiner eigenen Erfindung/Entdeckung! – eine sehr spezifische, nicht nur psychologische, sondern auch erkenntnistheoretische Unfreiheit.³⁴ Sie manifestiert sich als Bewusstseinskrise, als Wahnsinn oder, weniger spektakulär, als moderne Obsession und Neurose. Wie die *Gothic*-Literatur zeigt, die ja exakt zeitgleich mit der französischen Revolution und Aufklärung entsteht, wacht das moderne Subjekt keineswegs in einer schönen neuen, restlos befreiten Welt auf, sondern viel eher in ihrem krassen Gegenteil: in einer von unbestimmbaren (Bewusstseins)Mächten regierten, von Gefängnissen und Fallen durchzogenen dämonischen Düsternis. In etwas plakative Schlagworte gepackt, verwandelt sich also der *imp* (als rassistisches Wort für die Indianer im Gebrauch bei Fenimore Cooper, u.a.) zum „Imp of the Perverse“ (1845), um mit einer Kurzgeschichte von Edgar Allan Poe zu sprechen, die überdies wie eine wissenschaftliche Abhandlung zu einer unerklärlichen psychischen Verhaltensweise beginnt.

Eine viel direktere Analogie erklärt sich über die als typisch amerikanisch bekannte Religiosität, die in einzelnen Kirchen mit besonders deutlich sichtbaren Verzückungen, Besessenheit und direkten göttlichen Eingebungen arbeitet – sowohl auf Seiten der Priester als auch der Gläubigen, und den noch zu Bekehrenden. Hier sind, zumindest für das Auge des ungläubigen Beobachters, Wahn als Besessenheit und Religion immer schon deckungsgleich. Die „Hexenerkennerinnen“ und Ex-Geiseln der Hexenverfolgungszeit sind die verkörperten Scharnierfiguren dieser Verwandtschaft.

9. Am Anfang – an der Schwelle zur Moderne – stand die Angst vor kultureller, spiritueller und körperlicher Vermischung zwischen Geiseln und Geiselnehmern im Vordergrund der nachträglichen Beschreibungen und

³⁴ Dies ist im Einklang mit der von Friedrich Nietzsche in seiner *Genealogie der Moral* beschriebenen Dialektik ohne Gott: Wer „gut“/„frei“ sagt oder zuschreibt, schafft damit gleichzeitig das Gegenstück, „schlecht“/„unfrei“ – und umgekehrt. Wenn Gott tot ist, ist nicht alles, sondern eben nichts mehr erlaubt, erklärt dann Freuds Nachfolger Jaques Lacan im 20. Jahrhundert nochmals diese paradoxe Logik der modernen Säkularisierungsbewegung. Fortschritt bedeutet nicht zuletzt, dass jeder emanzipatorische Schritt gleichzeitig seine dialektische Kehrseite schafft. Ich komme darauf zurück.

theologischen Instrumentalisierungen von Geiselhaften. Die präzise, quasi-theologische Bezeichnung solch rassistischer Befürchtungen ist, in Herman Melvilles Worten aus dem Roman *Confidence Man*, eine „Metaphysics of Indian Hating“ (Überschrift Kapitel 26 von *Confidence Man*), die in den puritanischen Geiselgeschichten eine konkrete Ausprägung findet. Selbstverständlich wirkt diese Angst auch in Geiseldarstellungen von heute nach.

Nur ist es heute, im *New World Disorder*, oft unklar geworden, wer überhaupt die Geiseln und wer die Geiselnehmer sind; beziehungsweise nehmen wir uns als Geiseln verschiedener diffuser Grössen wahr. Oft werden auch ganze Länder und Bevölkerungsschichten als Geiseln einer bestimmten Politik beschrieben. Demokratien, vor allem Demokratien im Kriegszustand, werden beschuldigt, ihre Wähler zu vergeiseln, in gleichem Mass wie bei beim Inkraftsetzen ausserordentlicher Gesetzgebungen, die einen Ausnahmezustand suggerieren, die schurkische Kehrseite der demokratischen Nationalstaaten zum Vorschein kommt. Und es fragt sich, ob sich nicht eine Verbindung herstellen lässt, zwischen den zerlesenen Bestsellern der puritanischen *captivity narratives* und der grossen Zuschauer- und Fangemeinde einer phänomenal erfolgreichen TV-Serie wie *24*, die, in ihrem aufgeheizten 24-stündigen Ausnahmezustand, Geiselnahmen, illegale Verhaftungen und die Folter als Erpressung von Informationen und Taten zur hektischen Tagesordnung werden lässt.

Eine gewichtige Verschiebung ist dabei diejenige von den puritanischen Siedlern als Geiselopfer in indianischer Gewalt zum amerikanischen Staat als Geiselnehmer im Zeichen des *Patriot Act*, der – unter anderem mit *24* – auch schon in die Fiktion eingesickert ist; obwohl natürlich das amerikanische Geiselopfer eine zentrale Figur bleibt. Die Fiktionen des 20. Jahrhunderts erlauben uns auch, die Geiseln – was schon in der Moderne die Ahnung war – als (zuweilen wahnhaft verzerrte) gespensterhafte Widergänger einer alten verdrängten Schuld und Angst zu lesen, die nicht zuletzt mit dem speziellen amerikanischen Verhältnis zur Gewalt zu tun haben und die die alten Gewalt-Konstellationen aus frühen Siedlerzeiten verschoben erinnern und

überblenden, wie noch genauer zu zeigen sein wird.³⁵ Damit kommt also auch die letzte assoziativ-etymologische Zureihung zu *hostage*, der *ghost* (dies funktioniert auch auf deutsch mit der Nähe von „Geisel“ und „Geist“) – zu ihrem Recht.

10. Geiselnahmen zeigen exemplarisch, wie die amerikanische Kultur seit jeher die Begegnung mit verschiedensten „Anderen“ durchlebt, und, in unserem Zusammenhang entscheidender: imaginiert und erzählt.³⁶ Es scheint, als ob in jeder Geiselnahme die erste prägende Begegnung der Puritaner mit der „Anti-Zivilisation“ der Indianer noch einmal neu durchlebt wird, fast als ob man in einem obsessiven Wiederholungszwang gefangen sei. Im *Action*- und *Crime*-Genre wird die wilde Anti-Zivilisation einfach durch den Verbrecher als verkörpertes Anti-Gesetz ersetzt.

Amerikaner sind bevorzugte Opfer von Geiselnahmen, die Geisel ist eine spezifisch amerikanische Symptomfigur, sie zeigt die Weltpolizei- und Besatzungsmacht an den Grenzen ihrer Macht: Zuerst angesichts der indianischen Ureinwohnern, dann in den so genannten anderen Amerikas, heute meist im Mittleren Osten. Kurzum: an jeder (neuen) Front der amerikanischen Interventions- und Aggressionspolitik kommt es zu Geiselnahmen als typischer Begleiterscheinung der Entladung einer radikalen Freund-Feind-Politik im kriegesischen Clash. Es gilt deshalb unbedingt einen Deutungsbogen zu schlagen von den *captivity narratives* der Puritaner, über die modernen Gefangenen ihrer Selbst und ihrer Vergangenheit in der *Gothic*-Literatur, zu den postmodernen Geiseln etwa in Spike Lees *Inside Man* und in *Cape Fear*, die sich als List selbst vergeiseln, als Geiselnehmer und Geisel gleichzeitig auftreten, oder Geiseln(ehmer) eines Wahns werden – sowie dem ebenfalls zeitgenössischen Phänomen der vorgetäuschten, erfundenen Entführungen aus den *Vermischten Meldungen* und dem dazugehörigen Phänomen der *alien abductions* und anderen Science Fiction

³⁵ Siehe im letzten Teil die Diskussion zur genaueren Bestimmung der Gewalt der Geiselnahme – unter besonderer Berücksichtigung der Geisel als Widergänger.

³⁶ Dies lässt sich auch gut an vielen überzeitlich erfolgreichen Klassikern des im 20. Jahrhundert zum populären Leitmedium avancierten Kinos illustrieren. So ist der Monsterfilm *King Kong* (1933), mit dem ersten Monster, dass direkt für die Leinwand erfunden wurde, ebenso eine Art Geiselgeschichte wie *Tarzan* oder der amerikanische Überwestern *The Searchers* (vgl. Teil 3).

und Horror-Stoffen. In Anlehnung an eine – leicht angepasste – Denkfigur des Shakespeareforschers Stephen Greenblatt könnte man die Kontinuität von Geiselgeschichten in der amerikanischen Kultur auch als Ausprägung einer grundsätzlichen und kontinuierlichen „anti-social energy“ bezeichnen, die nicht nur die amerikanische Nation und ihre Subjekte, sondern auch ihre kulturellen Zeugnisse nachhaltig und stetig formt und beschäftigt.³⁷

Auch eine historische Anekdote gibt es zur Untermalung dieser zentralen Rolle von Geiseln für die amerikanische Geschichte. Im Jahre 1775 – also im Rahmen der Revolutionskriege am Vorabend der *Declaration of Independence* und damit der Geburt der amerikanischen Nation – erklärte der englische König alle bewaffneten Amerikaner als Verräter der Krone und liess sie einsperren. Gleichzeitig hatten auch die amerikanischen Truppen viele britische Soldaten in ihrer Gewalt. Damit ergab sich eine Patt-Situation mit Kriegsgefangenen, die von beiden Seiten als Geiseln (in ihrer Eigenschaft als Bürge und Schutzschild) eingesetzt wurden. Man vertraute darauf, dass der Feind seine Gefangenen nicht umbringen würde, um seine eigenen Soldaten in Geiselhaft nicht zu gefährden. Diese exemplarische Geiselszene steht am Vorabend des amerikanischen *nation founding*.³⁸

Alle diese Thesen umkreisen die Geisel als eine typische amerikanische Symptomfigur. In den Drehungen und Wendungen konkreter literarischer Geiselgeschichten soll dieses aufs Nötigste reduzierte Thesengebäude nun überprüft und konkretisiert werden. Vor allem aber sollen diese zehn Grundsatzbehauptungen ein Referenzsystem, Hintergrundanalysen und so einen festen Boden, aber auch eine theoretische Kulisse für diese Textlektüren bieten. Wie erwähnt, ist diese Dissertation meines Wissens die erste grössere und systematische Arbeit, die den *gesamten historischen* Bogen der amerikanischen Geiselgeschichten untersucht –

³⁷ Ich beziehe mich auf Greenblatts Kapitel „The Circulation of Social Energy“ aus *Shakespearean Negotiations*. Dieses Kapitel beginnt mit dem denkwürdigen Satz: „It began with the desire to speak with the dead“ (1). Und weiter: „Whereas most collective expressions moved from their original setting to a new place or time are dead on arrival, the social energy encoded in certain works of art continues to generate the illusion of life for centuries. I want to understand the negotiations through which works of art obtain and amplify such powerful energy“ (7). Vereinfacht gesagt, geht es um die Art und Weise, wie soziale Realitäten (Greenblatts *energies*) in Fiktionen eingearbeitet sind, so in der literarischen Sprache weiterwirken und daselbst zum „socially symbolic act“ eigener Ordnung werden, um eine Formel von Fredric Jamesons (aus *The Political Unconscious*) zu zitieren.

³⁸ Vgl. John C. Miller, *Triumph of Freedom: 1775-1783*, Boston 1948, 6.

und nicht bei der Analyse der puritanischen *captivity narratives* verharret. Einige wenige Wissenschaftler – vor allem Politologinnen, aber auch Literaturwissenschaftler – haben es bereits ansatzweise unternommen, eine vorsichtige Verbindung von den neuen Mediengeiseln (namentlich Patty Hearst, die Geiseln in der iranischen Botschaft und Private Jessica Lynch) zu den alten Puritanergeiseln zu schlagen.³⁹ Letztlich gehen diese Interpretationsansätze von einer an diesen Geiseln ablesbaren Kontinuität weiblicher Opferfiguren aus; wobei letztere allegorisch für Kirche oder Staat eintreten können. Dies ist sicher nicht ganz falsch – aber etwas ungenau, gerade in der Fixierung auf weibliche Geiselopfer und in der schmalen Materialauslegeordnung, die den Untersuchungen zu Grunde liegt.

Auch eine Journalistin der *New York Times*, Melani McAlister, hat 2003 in einem knappen Leitartikel ihre Leser auf die lange Tradition aufmerksam gemacht: „Since the Indian wars of the mid-1600’s, tales about the capture and rescue of hostages have been told and told again – in novels, autobiographies and, later, in movies and TV.“ Ihr Einwurf verortet die Geiseln irgendwo zwischen Opfern und Helden und schliesst mit dem Satz:

After all, Americans were primed to expect a story of rescue [der „Irakgeisel“ Jessica Lynch] – not just because our president told us that we would save Iraq and ourselves, but because for more than two centuries our culture has made the liberation of captives into a trope for American righteousness.

Aufhänger von McAlisters Artikel ist die Geschichte der „Befreiung“ der amerikanischen Soldatin Jessica Lynch, die 2003 grosses Aufsehen erregt hat. McAlister erinnert ihre Leserschaft zurecht an die historische Resonanz der aktuellen Kriegsgeschichte: „Private Lynch’s story resonates because it is the latest iteration of a classic American war fantasy: the captivity narrative.“

Was McAlister damals (vermutlich) noch nicht wissen konnte: die Geschichte der heldenhaften Geiselbefreiung von Jessica Lynch war weitgehend erfunden. Nachträglich hatte sich herausgestellt, dass sowohl die irakische Gefangenschaft als auch die unterstellten Folterungen und Todesdrohungen und natürlich auch die heldenhafte Befreiung durch amerikanische Truppen eine propagandistische Erfindung war – eine Ko-Fabulation von Armee, Regierung und Medien. Hier knüpft die feministische Historikerin und Literaturwissenschaftlerin Susan Faludi an. In

³⁹ Namentlich Faludi und Castiglia.

ihrem aktuellen Buch *The Terror Dream*⁴⁰ leistet sie eine genaue Rekonstruktion und Analyse, der von Grund auf erfundenen „heldenhaften Rettung“ von Private Lynch. Faludi unterlaufen mangels einer kulturwissenschaftlich fundierten Geiseltheorie und einer breiter angelegten Untersuchung des amerikanischen Geiselnphänomens aber Interpretationsfehler. Ihre ausführliche Analyse und Recherche des Lynch-Falls ist zwar beispielhaft, die Schlussfolgerungen, die sie – durchaus mit Rückgriff auf die puritanischen *captivity narratives* – zieht, sind dagegen etwas einseitig. Ihre These, dass es eine deutliche und alles dominierende Entwicklung zum – medial aufgeblähten – männlichen Geiselbefreier als alleiniger Heldenfigur gebe, unter gleichzeitiger konsequenter und kontinuierlicher Entmachtung der Frauen, muss aufgrund der Analyse einer breiteren Auswahl von Literaturbeispielen hinterfragt und differenzierter dargelegt werden. Gerade auch die Zeit nach 09/11, die Faludi zum Krieg gegen den Terror, der zu Hause zu einem Krieg gegen die Frauen werde hochstilisiert, brachte (nicht nur mit Condoleezza Rice und Hillary Clinton) auch äusserst prominente gegenläufige weibliche Erscheinungen zu dieser These hervor.⁴¹ Ausserdem ignoriert Faludi weitgehend, dass es – gerade auch in den Internetinszenierungen fundamentalistischer Gruppen – sehr viele *männliche* amerikanische Geiseln gibt, und dass die weiblichen Geiseln (bis hin zu Jessica Lynch), wie noch genauer zu zeigen sein wird, meist nicht eindimensional als Opferfiguren zu interpretieren sind. Die Wirkungskräfte in und um die Geiselfiguren sind zumeist vielgestaltiger, verborgener und überraschender; wie auch die männlichen Geiselbefreier, beileibe nicht nur heldenhaft dargestellt sind.

Einen interessanten zeitübergreifenden Aspekt wirft auch die kurze Analyse der Expertin für die so genannten *barbary captivities*, Anna G. Myles, auf. Sie verfolgt in ihrer Forschung die prekären Wechselwirkungen von amerikanischen *captives* wie auch amerikanischen *captors*, ausgehend von ihrem eigenen Untersuchungsgegenstand, den Geschichten „weisser Sklaven“, die in nordafrikanischen, so genannten *barbary states* (zum Beispiel Algerien), als Geiseln gefangen gehalten wurden. Auch in diesem Bereich gibt es Erzählungen als Zeugenberichte, die von tatsächlich Erlebtem berichten, dazu aber auch viele erfundene Varianten in Prosa- oder Dramaform. Ein solches Drama ist das nur

⁴⁰ Faludi, Susan, *The Terror Dream. Fear and Fantasy in Post-9/11 America*, New York 2007.

⁴¹ Vgl. meinen Artikel „Gender Trouble im Krieg gegen den Terror?“, *Freitag. Die Ost-West Wochenzeitung*, Nr. 9, 29.2. 2008.

fragmentarisch überlieferte *Slaves in Algiers* (1794) der frühen Frauenrechtlerin Susanna Haswell Rowson, das von der Entführung, Versklavung weisser Frauen durch Piraten vor der nordafrikanischen *barbary coast* handelt, die auch in die Prostitution gezwungen wurden. Über dieses Stück schreibt Myles: „*Slaves in Algiers* ... makes evident the deep roots of America's imperial fantasies concerning the Islamic world.“ Was sie zur Schlussfolgerung führt, dass auch die berühmteste falsche Geisel unserer Tage, Private Jessica Lynch, durch eine beunruhigende Schwesternfigur ergänzt werden muss, nämlich durch die im Folterskandal von Abu Ghraib berüchtigt gewordene Soldatin Lynndie England:

Only a year and a half after the fact, the rescue of Jessica Lynch has begun to seem like a quaint memory, as our attention has been turned from American captives to American captors, from Lynch's blond ingenuousness to the scary hard eyes of Lynndie England and her comrades at Abu Ghraib. What of 'power without conquest' [aus George W. Bushs *State of the Union Speech* vom 28. Januar 2003] now? The linking of captivity with a vision of 'American righteousness' [wie von McAlister in der *New York Times* behauptet] has never seemed more fraught.

Sowohl der Fall von Lynndie England wie auch Jessica Lynchs Geschichte lassen sich als Spuren bis zu den puritanischen *captivities* des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen, deren Geiselerzählungen im ersten Teil dieser Dissertation genauer analysiert werden. Vorläufig kann folgende verallgemeinerte Schlussfolgerung gezogen werden: Statt dass heute offen christliches Kapital aus Geiselschichten geschlagen wird (wie das bei den alten *captivity narratives* noch der Fall war) kommt es heute meist zu einer politischen Instrumentalisierung (die aber selbstverständlich, und gerade in Anbetracht der Politik der *Reborn-Christian-Bush*-Regierung, ebenfalls gespickt ist mit versteckten „Christianismen“).

Die Politologin Catherine W. Scott schliesslich hat es in zwei Artikeln unternommen, die Zeugnisse und Presseberichterstattung der 444-tägigen Geiselkrise in der amerikanischen Botschaft von Teheran mit den puritanischen *captivity narratives* und ihren Interpretationen zu vergleichen. Sie kommt zum Schluss, dass es im Rahmen einer amerikanischen Identitäts- und Mythenbildung eine auffällige „resilience of the captivity narrative“ gebe.⁴² Das eminent nationale Drama dieser

⁴²Siehe Catherine V. Scott, „Bound for Glory: The Hostage Crisis as Captivity Narrative in Iran,“ *International Studies Quarterly* 44 (2000), 177-188. Und: „I Had Left One America and Come Home

medial und in der Bevölkerung emphatisch mitgetragenen Geiselnahme in der Botschaft von Teheran, das von 1979 bis 1981 andauerte, kondensiert sich auch sehr schön im Titel „America in Captivity“, den A. M. Rosenthal über seinen Artikel in der *New York Times* stellte, aus Anlass der Befreiung der amerikanischen Geiseln. Es wird allgemein angenommen, dass diese Geiselkrise und die gescheiterten Befreiungsversuche die Wiederwahl des damaligen Präsidenten Jimmy Carter vereitelten. Deshalb bezeichnet ihn Rosenthal in seinem Artikel auch als „the captured president“. Nicht nur ein ganzes Land, sondern eben auch der Präsident kann mit dem Mittel der Geiselnahme, in Bann gehalten, gefangen und gleichsam entmachtet werden.

Einleitend festgehalten werden muss, gerade in diesem Zusammenhang, auch noch Folgendes: Es geht in dieser Dissertation weniger darum, reale Geiselnahmen aufzuarbeiten oder versteckte Texte zum Thema Geiseln zu Tage zu fördern sondern vielmehr, über (weitgehend) bekannte literarische und proto-literarische Zeugnisse, eine in ihrem ganzen Ausmass noch unerkannte Kontinuität des Geiselmotivs sichtbar und analysierbar zu machen. Es soll also eine unbekannte Obsessionslinie in bereits bekannten Texten aufgezeigt werden. Deshalb werde ich mich auch nur am Rande mit den erwähnten *barbary captivities* beschäftigen, sondern hauptsächlich mit den viel prominenteren *Indian captivities*. Ebenfalls nicht die Absicht ist es, einer offensichtlichen Vorgabe zu folgen, und ausschliesslich beim Genre der *captivity narratives* im engeren Sinn zu bleiben, die tatsächlich in verschiedener Ausprägung und in diversen Kontexten von den Anfängen im 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein aufzufinden wären,⁴³ und die ebenfalls noch nie systematisch über mehrere Jahrhunderte hinweg untersucht wurden. Vielmehr geht es mir darum, das Fortleben des *captivity*-Motiv an überraschenden, verborgenen Stellen aufzustöbern, und dabei aufzuzeigen, wie diese Figur der Geisel ein integraler Bestandteil eben nicht nur der doku-fiktionalen Bekenntnis-, Erlebnis- und Zeugnistexte ist, sondern auch die bekannte, ja oft klassische amerikanische Literatur und das amerikanische

to Another One‘: First-Person Accounts of Captivity During the Iranian Hostage Crisis,“ *The Journal of American Culture* Vol. 27, Nr. 1 (März 2004), 25-42.

⁴³ Sie werden heute mehrheitlich über die Presse vertrieben, wie zum Beispiel anlässlich die anlässlich der Geiselnahme von Teheran von der *New York Times* auf insgesamt 76 Seiten publizierten Erinnerungen verschiedener in Geiselhaft gehaltener Botschaftsangehöriger (vgl. Robert D. McFadden (et al.), „Days of Captivity: The Hostages’ Story,“ *New York Times*, 4. Februar 1981).

Kino quer durch die Jahrhunderte und in stets neuen Konstellationen und Erscheinungsformen immer wieder umtreibt.

Ein Wort noch zu den bei diesem Thema immer wieder sichtbar werdenden Überlappungen und gegenseitigen Bespiegelungen von Fiktion und Realität: Wie es Ross Douthat in der Aprilausgabe 2008 des *Atlantic Monthly* für den Fall des amerikanischen Kinos im Zeichen von 9/11 und Irakkrieg exemplarisch analysiert hat,⁴⁴ übernimmt die Fiktion zwar zweifelsohne (und seit jeher) virulente Motive aus der – gegenwärtigen oder vergangenen – Realität als Stoff, Ausgangspunkt, Motor oder Einsprengsel für ihre Geschichten. Wie Douthats Analyse aber auch zeigt, schlägt sich zum Beispiel die Verunsicherung durch den Terrorangriff vom 11. September 2001 zwar massiv, aber höchst selten direkt, also quasi als unschuldiges Spiegelbild des offensichtlich Geschehenen in Fiktionen nieder. Konkreter: Im amerikanischen Kino post-9/11 lässt sich keine Häufung von Attacken auf die USA beobachten (diese filmischen Attacken traten allerdings interessanterweise in den Jahren vor 9/11 ziemlich regelmässig auf). Vielmehr vermehrten sich, gemäss Douthat, nach 2001 filmische Verschwörungsszenarien aller Art – in Anlehnung an das Kino der 1970er Jahre – in denen zum Beispiel amerikanische Ölfirmen, die Regierung oder das Militär als Schuldige entlarvt werden. Solche Verschwörungsgeschichten sind offensichtlich immer schon ideologische Interpretationen von Realität, nie die Realität selbst. Und selbstredend haben solche fiktionalen Interpretationen unter Umständen einen berechtigten Anspruch auf Plausibilität und Wahrhaftigkeit zweiter Ordnung, obwohl sie keine Abbilder der Realität sein können – und dies meistens auch nicht sein wollen.

Was Fiktionen mit Realität machen, können wir in diesem Sinn – so mein Vorschlag – am ehesten mit Sigmund Freuds Traumarbeit⁴⁵ beschreiben; wobei, vereinfacht gesagt, die Realitätspartikel in der Fiktion die Funktion der Tagesreste im Traum einnehmen würden. Auf jeden Fall muss man sich davor hüten, in Fiktionen exakte Abbildungen und Wiederholungen einer wie auch immer gearteten Realität erkennen zu wollen: Die Verschiebung und Verdichtung ist die Grundoperation jeglicher Fiktion – und die Brücke zu ihrer Verwandtschaft mit Träumen, Fantasien und

⁴⁴ Ross Douthat, „The Return of the Paranoid Style,“ *The Atlantic Monthly* (April, 2008), <http://www.theatlantic.com/doc/200804/iraq-movies>, 20.4.2008.

⁴⁵ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung. Über den Traum. Gesammelte Werke II/III*, Frankfurt a. M. 1942, 593-626.

Ideologien. Gleichzeitig kann man aber beim vorliegenden Thema die realen Geiselnahmen und ihren Niederschlag in Texten auch nicht einfach ganz ausser Acht lassen, da sie einen unbestreitbaren Einfluss auf die Fiktionen und, allgemeiner, auch auf die imaginäre Beschäftigung mit dem Thema haben. Sowieso ist die Kombination von realen Begebenheiten und Erlebnissen und ihrer fiktionalen Aufarbeitung seit jeher – d. h., seit den puritanischen *captivity narratives* – ein zentrales Merkmal des amerikanischen Geiselthemas. Gleichzeitig bleibt aber der grundlegende Unterschied zwischen realer Gewalt(erfahrung) und ihrer Darstellung dem Geiselthema als unverrückbare Differenz eingeschrieben.

TEIL 1

Die puritanischen *captivity narratives*: Mary Rowlandson, Hannah Dustin, John Williams, John Smith und Pocahontas

On our shores, the myth of the West which had teased the European imagination up to the time of Dante – the myth of the unattainable and unpeopled world – was altered into one of a world open to ‚plantation‘, but inhabited by hostile aliens: a myth so deeply rooted in us that, in spite of scientific testimony to the contrary, we insist on imagining the New Worlds we now approach inhabited by natives, ‚savages‘ benign or threatening. (Leslie A. Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, 27)

In a pluralist country with no ethnic national identity, captivity dramas have served to rally ‚us‘ around the figure of the innocent captive held in bondage by ‚them‘. („Introduction“, *Riverside American Captivity Narratives*, 1)

Captivity narratives, die Berichte puritanischer Geiseln in indianischer Gewalt, sind moralische Traktate, ethnologische Abhandlungen, Geschichtsschreibung (als niedergeschriebene *oral history*), Abenteuer- und Horrorliteratur sowie Handbücher zum Umgang mit Indianern und ihren Gebräuchen. Über die Herausgeberschaft, die mündliche Überlieferung und die Verbreitungskontexte innerhalb der puritanischen Gemeinden waren die *captivity narratives* aber auch mehr oder weniger eindeutige politische Propaganda sowie – und dies ist gerade in den Anfängen der *captivity literature* ein entscheidender Aspekt – puritanische Traktate. Die in den ersten *captivity narratives* beschriebenen Geiselnahmen sind ausserdem ein fast schon laborhafter Modellfall der Begegnung zweier unterschiedlicher und verfeindeter Menschengruppen. Deren komplizierte Fronten werden in der Geiselnahme in relativ einfache Tausch- und Verhandlungsstrukturen übersetzt und dabei (ideologisch, theologisch und lebensweltlich) kodiert und lesbar gemacht. Dementsprechend erfolgreich waren diese *captivity narratives* – sie sind die ersten Bestseller auf dem

neu „entdeckten“ nordamerikanischen Kontinent: „Of the four narrative works which attained the status of bestseller between 1680 and 1720, three were captivity narratives; the fourth was *Pilgrim's Progress*. Not until the nineteenth century did a novel gain similar popularity“ (Slotkin, *Regeneration*, 96).⁴⁶

Theoretische und theologische Implikationen und Ansätze der Sekundärliteratur

Der Studien zur *captivity*-Literatur sind viele. Es kann in meiner Arbeit nicht darum gehen, sie alle aufzugreifen, obwohl ich mehrfach auf einzelne von ihnen verweisen werde. Einen sehr guten aktuellen und analytisch geschulten Gesamtüberblick mit einer genauen Einbettung in historische Konstellationen und den neuesten Forschungsstand bietet Teresa Toulouses 2007 erschienener Band *The Captive's Position. Female Narrative, Male Identity, and Royal Authority in Colonial New England*,⁴⁷ knapper, aber ebenfalls sehr umfassend, ist Gordon M. Sayres Einleitungskapitel zur *Riverside*-Anthologie *American Captivity Narratives*.⁴⁸ Mein eigener Ansatz versteht sich jedoch nur in zweiter Linie als Beitrag zum vielfältigen aber historisch stark eingeschränkten Feld der *captivity*-Forschung. Vielmehr geht es mir darum, die *captivity narratives* über die, im Laufe der Zeiten sich verändernde, zentrale Figur der Geisel mit der Literatur des 18., 19. wie auch des 20. und 21. Jahrhunderts zu verknüpfen und so neben all den historischen Besonderheiten und Einzigartigkeiten vor allem auch Kontinuitäten und strukturelle Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten, die über die eigentlichen *captivity narratives* hinausreichen. Das Ziel dieses Kapitels ist es deshalb, eine historisch eingebettete, aber vom Ansatz her strukturalistische Analyse einzelner exemplarischer *captivity narratives* als Geiselschichten zu leisten, deren überzeitliche Grundlagen und Kerne ich im Theorieteil bereits knapp dargelegt habe. Dass sich unter ihnen mit Pocahontas und Captain Smith auch zwei zu Legenden gewordene historische Figuren befinden, die

⁴⁶ Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier 1600 – 1860*, Norman 2000 (1973).

⁴⁷ Teresa A. Toulouse, *The Captive's Position. Female Narrative, Male Identity, and Royal Authority in Colonial New England*, Philadelphia 2007.

⁴⁸ Gordon M. Sayre (Hg.), *American Captivity Narratives. Selected Narratives with Introduction*. (=New Riverside Editions), Boston/New York 2000. In der Folge beziehe ich mich auf diese Sammlung unter der Chiffre *Riverside*.

gemeinhin nicht als *captives* sondern als nationale Ikonen diskutiert und immer wieder auch künstlerisch neu aufbereitet werden,⁴⁹ gehört zum Programm. Es soll sichtbar gemacht werden, welche entscheidende symbolische und imaginäre Rolle Geiseln und Geiselnahmen für das Selbstverständnis der USA nicht nur als junge puritanische Siedlergemeinschaft, sondern bis zum heutigen Tag innehaben. Ob diese Geiseln nun offen als solche bezeichnet und erinnert werden oder in anderen Zusammenhängen bekannt wurden, ist für diese These nicht entscheidend.

Geiselnahmen stellen nichts weniger als eine gewaltsame Bühne und Auslegeordnung dar zur Konstitution des amerikanischen Subjekts und des „amerikanischen Symbolischen“ *tout court*, wie es Lauren Berlant in ihrer Studie *The Anatomy of National Fantasy* herausgearbeitet hat.⁵⁰ Entscheidend ist dabei, dass vor der Unabhängigkeit von der englischen Krone und der ersten amerikanischen Verfassung und den gleichzeitig entstehenden ersten Romanen, die auf dem neuen Kontinent produzierte Literatur primär geistlicher Art war. Einzig die *captivity narratives*, deren religiöse Halterung und Funktion zwar ebenfalls evident sind, haben mindestens eine zusätzliche Richtung in sich: sie sind mit Spannungselementen und *gore* angereicherte Abenteuerliteratur, und Selbsterfahrungsliteratur mit personalisiertem Zeugnischarakters, der durchaus auch voyeuristische Gelüste befriedigt – sowohl was die Gefangenen, als auch ihre Geiselnnehmer angeht. Sie sind so als „Literatur vor der Literatur“ und *based on a true story* die ersten Zeugnisse einer spezifischen amerikanischen Action- und Unterhaltungsliteratur: ein Zweig der Kulturindustrie, für den der nordamerikanische Kontinent und seine Traumfabrik Hollywood bis heute marktführend sind.

Und wenn wir schon bei Hollywood und den in seinen Filmen inszenierten Feindschaften und Gewaltformen sind: Nicht nur die gewaltsame Begegnung zwischen Indianern und Weißen, sondern auch der spätere *clash* zwischen Weißen und Afrikanern, wobei letztere gemeinhin als muslimische Araber markiert waren, ist in einer weiteren Ausprägung dieser frühen *captivity narratives* festgehalten.

⁴⁹ Noch 2005 wartete der Regisseur Terrence Malick im Film *The New World* mit einer „revitalisierenden“ quasi thoreauschen Neu-Interpretation der zum Mythos geronnenen Begegnung von Captain Smith und der Indianerhüptlingstochter Pocahontas auf.

⁵⁰ Lauren Berlant, *The Anatomy of National Fantasy. Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*, Chicago & London 1991. Ihre Definition: „We are bound together because we inhabit the political space of the nation, which is not merely juridical, territorial (*ius soli*), genetic (*ius sanguinis*), linguistic, or experiential, but some tangled cluster of these. I call this space the ‚National Symbolic‘“ (5).

Sogenannte *barbary captivities* berichten von Entführungen und Versklavungen weisser Amerikaner (in früheren Fassungen waren es noch Engländer)⁵¹ durch schwarze Araber. Paul Baepler beschreibt, wie diese zum Teil Jahre vor oder gleichzeitig mit den mittlerweile kanonisch gewordenen puritanischen *captivities* erlebt und verschriftet wurden, aber zuerst nicht deren Popularität erlangten; beziehungsweise erst später, also im 18. und 19. Jahrhundert, auch weiter verbreitet gelesen wurden.⁵² Die fiktionale Aufbereitung einer solchen *barbary captivity*, Royall Tylers Roman *The Algerine Captive* (1797), war dann der erst zweite amerikanische Roman überhaupt, der auch in England herausgebracht wurde. Eine weitere Expertin für *barbary captivities*, Anna G. Myles, schreibt dazu:

...literary works such as Rowson's play [*Slaves in Algiers, or, A Struggle for Freedom*, 1794] and the nonfictional (or purportedly nonfictional) narratives that became popular in America beginning in the 1790s remind us that, along with the better-known Indian captivity narratives, there is a second captivity tradition focused on white slavery in the Barbary States. These stories encouraged early Americans to see themselves not just as members of a community under God, as Rowlandson's narrative emphasizes, but as part of a nation finding its way in a complex international scene.

Mit den Auslegeordnungen dieser *barbary captivities* eröffnet sich so eine Traditionslinie, die vom 18. Jahrhundert direkt in die Brandherde des 20. und 21. Jahrhunderts führt und damit zu Texten wie Betty Mahmoodys *Not Without My Daughter*, zur iranischen Geisellaffäre oder zu den Rollenumkehrungen im zeitgenössischen Folterfilm *Rendition*, auf die ich im letzten Teil dieser Dissertation zurückkommen werde.

Dies bringt uns zu einer knappen Auflistung der wichtigsten Verhandlungsmassen, die in den frühen puritanischen wie „barbarischen“ *captivities* eine Rolle spielen und die, zuweilen in neuem Gewand, das Geiselthema bis heute prägen. Wie bereits erwähnt, ist einer der zentralen Aspekte der *captivity narratives* ihre Eigenschaft als genuin puritanische Literatur. Die Lage und Selbstdefinition der Puritaner in der

⁵¹ Neben den bereits genannten Studien gibt es auch noch Joe Snaders *Caught Between Worlds: British Captivity Narratives in Fact and Fiction*, der aufzeigt, wie viele puritanische captivity narratives von den zumeist älteren britischen barbary captivities inspiriert wurden.

⁵² Paul Baepler, „The Barbary Captivity Narrative in Early America,“ *Early American Literature*, Vol. 30. 1995, 95-120. Und Paul Baepler, „The Barbary Captivity in American Culture,“ *Early American Literature* Vol. 39, Nr. 2 (Sommer 2000), 217-246.

neuen Welt beschreibt einer ihrer berühmtesten Prediger, Cotton Mather, in seinen *Wonders of the Invisible World*, wie folgt:

The New Englanders are a people of God settled in those which were once the Devil's Territories I believe that never were more Satanical Devices used for the Unsettling of any people under the sun, than what have been employed for the extirpation of this Vine, which God has here planted, Casting out the Heathen. (zit. in Bergland, 25)

Nicht selten wurden diese ehemaligen „Territorien des Teufels“ der Neuen Welt theologisch als das (kommende) gelobte Land, als neues Israel definiert; die Geiselnahmen sind innerhalb dieser theologischen Bilder vor allem auch als letzte Prüfungen vor der finalen Erlösung zu lesen. Doch die religiöse Rahmung der *captivities* ist auch anderweitig zentral. Im Sinne des Puritanerexperten der amerikanischen Literaturwissenschaft, Sacvan Bercovitch, sind sie als Jeremiaden zu begreifen, also als epische Litaneien, als Predigt und Lamento von Dekadenz, Niedergang und nahendem Weltuntergang. Im Falle der ausgewanderten Puritaner kombiniert sich dies mit der Vision eines „errand into the wilderness“, die den amerikanischen Jeremiaden eine sehr spezifisch ausgeprägte Richtung, Mission und Definition gibt (Bercovitch, 4 -7).⁵³

Pauline Turner Strong⁵⁴ nennt sie „spirituelle Autobiographien“ (96; eine andere berühmte fiktionalisierte spirituelle Autobiographie wäre Daniel Defoes *Robinson Crusoe*), und James D. Hartman führt in seinem Artikel „Providence Tales and Indian Captivity Narratives“⁵⁵ den Beweis, dass die *captivity narratives* (vor allem auch über die Redaktion ihrer Herausgeber Increase oder Cotton Mather), sich in die Tradition der englischen *providence tales* einschreiben:

Clearly then, the need to depict in vivid, precise, and well-documented terms God's remarkable feats of mercy, judgement, and deliverance – to write, that is, ever more exciting and exacting providence tales – was among the primary forces inspiring the creation of the Indian captivity narratives. (76)

Captivity narratives enthalten als *providence tales* den Puritanismus *in nuce*, durch ihr wiederholtes Zeugnis von „humiliations follow'd with deliverances“, wie es im

⁵³ Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, Madison 1978.

⁵⁴ Pauline Turner Strong, *Captive Selves, Captivating Others. The Politics and Poetics of Colonial American Captivity Narratives*, Boulder 1999.

⁵⁵ James D. Hartman, „Providence Tales and Indian Captivity Narratives,“ *Early American Literature* Vol. 32.1 (1997), 66-81.

Untertitel der von Cotton Mathers mit vielen *captivity narratives* ergänzten Amerikageschichte *Magnalia Christi Americana* heisst. Oder ausführlicher in einer Predigt von 1697 die ebenfalls verschiedene *captivities* verhandelt und deren Titel lautet:

Humiliations follow'd with Deliverances. A Brief Discourse on the MATTER and METHOD of that HUMILIATION which would be an Hopeful Symptom of our Deliverance from Calamity. Accompanied and Accomodated WITH A NARRATIVE, of a Notable Deliverance lately Received by some English Captives, From the Hand of Cruel Indians. And some Improvement of that Narrative. Etc.
(Mather, *Days of Humiliations*)

In leichter Differenz zu Sacvan Bercovitch argumentiert John Erwin überdies,⁵⁶ dass insbesondere der christliche Glaube an die Apokalypse nichts weniger als die puritanische Vision *tout court* sei, die so ganz in Amerikas Vision seiner selbst aufgegangen ist: anstatt *Puritan Origins of the American Self* (um eine bekannte Studie Bercovitchs zu zitieren) propagiert Erwin also *Apocalyptic Origins*. Zur Apokalypse gehört, dass zuerst alle Ungläubigen – zuallererst die Juden, aber natürlich auch die Indianer – zum christlichen Glauben bekehrt (oder ausgerottet) werden müssen, bevor der zurückgekehrte Jesus die moralisch dubiose Welt, die „wie ein Dieb in der Nacht“ vor sich hinschlummere, mit Rauch und Feuer zur Ordnung bringe, und die gläubigen Nationen in ein neues Jahrtausend der Wohlfahrt führe (Erwin, 22). Diese Bekehrung der Ungläubigen gilt aber nur als ein mögliches Vorzeichen für die Apokalypse. Andere Ereignisse, die die Wiederkehr des Herrn ankünden, sind indianische Kriege und Naturkatastrophen.⁵⁷ Was diese selbstverständliche Einarbeitung von Naturerscheinungen in einen göttlichen Heilsplan ebenfalls offenlegt, ist die Annahme einer göttlich verzauberten Welt, in der aus allen Erscheinungen (sei es nun das Wetter oder Indianerüberfälle) Gottes

⁵⁶ John S. Erwin, *The Millennialism of Cotton Mather. An Historical and Theological Analysis*. (=Studies in American Religion, Vol. 45). Lewiston/Queenston/Lampeter 1990. „While Sacvan Bercovitch sought to support Puritan origins of the American self by using Mather's *Magnalia Christi Americana*, he failed to explain Mather's own millennial theory as a literal interpretation of Christ's return“ (11).

⁵⁷ Vom Versuch, auch letztere in den Dienst von Bekehrung und Vorbereitung auf die Apokalypse zu stellen, zeugt Cotton Mathers zum Essay umgearbeitete Predigt von 1727: „A Short Essay to preserve and strengthen the good IMPRESSIONS Produced by Earthquakes on the Minds of People that have been AWAKENED with them. With Some Views of what is to be Further and Quickly look'd for“ (In: Mathers 1970; 330-381). Eine weitere Naturpredigt von Mathers nennt sich – in der abgekürzten Fassung: „The Way of the Glorious GOD in a STORM“ (in Mather, *Days of Humiliations*, 259-277). Etwas lieblicher ist das Zeichen der Natur bei „The Saviour with his Rainbow“ (in Mather, *Days of Humiliations*, 219-237).

Wort und Mahnung spricht. Darauf und auf die Folgen dieser Entzauberung in der Moderne, kommen wir im Zusammenhang mit dem Roman *Edgar Huntly* von Charles Brockden Brown genauer zurück. Gleichzeitig begreift sich, im Zeichen des Millenialismus das ganze Volk und Gebiet Gottes als *Land of Captivity*, das aus der Gefangenschaft (die sich auf die alttestamentarische babylonische Gefangenschaft bezieht) herausgeführt werden muss. Und nicht nur die Gemeinschaften, sondern auch der Einzelne verstehen sich in diesem Modell als versklavte Geisel der Sünde. Der religiöse Überbau der puritanischen Gemeinschaft besteht so aus vielen verschiedenen *captivity*-Metaphern, die von geistlichen Chefideologen wie Mather bei zahlreichen Gelegenheiten vorgetragen wurden.

Verschiedenste puritanische Abstracta, wie *affliction and redemption*, *God's Providence* und verschiedene Prophezeiungen der Bibel erhalten also in der Wildnis der neuen Welt (die manche als das gelobte Land sehen wollten), und insbesondere in der entbehrungsreichen Gefangenschaft eine konkrete, materielle Ausprägung und Gestalt. Die Geschichten (aus) der Geiselhaft sind das Fleisch am Knochen der puritanischen Ideologie. Sie bieten christliche Erbauung, Lehre, Ermahnung verpackt als – mehr oder weniger – spannende Unterhaltung. Auch sind die meisten *captivity narratives* dramaturgisch einfach und ähnlich aufgebaut – eine Dramaturgie, die sich gut in eine Theologie der göttlichen Prüfung mit Schrecken, Qual und Erlösung (kurzum: *shock and awe*) übersetzen lässt: Die Erzählungen beginnen für gewöhnlich mit einer Indianerattacke auf die Siedlung, mit Tötungen und der Entführung. Meist folgt ein entbehrungsreicher, oft tödlicher Marsch durch die Wildnis, während dessen die *captives* Zeugen und Opfer weiterer schrecklicher Taten und Leiden werden. Angekommen in der Siedlung der Indianer kommen weitere Entbehrungen, Versuchungen, Erpressungen, Todesangst dazu und als Gegenmittel ein unerschütterlicher Glauben und – falls möglich – Bibellektüre und Gebete; manchmal werden Briefe an die Daheimgebliebenen geschrieben und der Austausch mit anderen Gefangenen gepflegt. Zum Schluss erfolgt die Befreiung oder die Zahlung von Lösegeld und damit die Erlösung und Rückkehr in die puritanische Gemeinschaft.

Wie bereits angedeutet, wird in den *captivity narratives* insbesondere die intellektuell nur schwer zu begreifende puritanische *providence* ideal veranschaulicht; ganz im Sinn von Slotkins und Folsoms Beschreibung der Schriften von Cotton Mather (in

denen dieser ja auch immer wieder *captivity narratives* zur Illustration theologischer Konzepte einsetzte): „The purpose of Mather’s historical writing was to ‚impose a sacred telos on secular events‘ by correlating them to prophecies or events in the New Testament (most particularly in the book of Revelation)“ (58).⁵⁸ Die *captivities* (als *secular events*) geben umgekehrt aber auch eine pragmatische Antwort auf die zwei schwierigsten theologischen Problemen, die dieser Glaube an die Vorsehung (*sacred telos*) aufwirft. Das ist zum einen die Frage: Warum lässt Gott Unheil an seinen Gläubigen zu? Die Antwort lautet: Weil Unheil überhaupt erst die Möglichkeitsbedingung für eine Befreiung und Erlösung ist. Wer nicht gelitten hat, kann auch nicht erlöst werden.⁵⁹ Je grösser das Leiden, desto sicherer und grossartiger die Erlösung gemäss Vorsehung. Wer nie gefangen war weiss nicht, was Freiheit ist. Und er weiss auch nicht, wie Gottes Hand eben doch – zuweilen scheinbar entgegen der menschlichen Intuition und Weisheit – alles sinnvoll und gütig lenkt. Besonders deutlich wird diese Lenkung sichtbar, indem Gott die Gefangenen schliesslich wieder in die Gemeinde zurückkehren lässt, und sie mit ihren Berichten aus der Geiselhaft zur Erbauung und Erziehung dieser Gemeinde ihren Teil am Gemeinwohl beitragen lässt.

Die zweite wichtige Frage lautet: Wenn im Rahmen der Praedestinationslehre alles vorbestimmt ist, was kann ich dann überhaupt noch (Gutes) ausrichten während meines irdischen Daseins? Mit der Lehre der *captivity narratives* im Hinterkopf lautet die Antwort: Ich kann mit meinem fromm erduldeten Erleiden – zum Beispiel als Indianergeisel – von der (virtuellen Perspektive der) Endzeit her betrachtet (von dem Moment her also, da mit einem Schlag alles Sinn machen wird und die Erlösten von den Verdammten geschieden werden), zum sichtbaren Zeichen geworden sein, dass ich schon immer zu den Erlösten gehört haben werde. Der deutsche Soziologe Max Weber hat in *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* auch den materiellen Wohlstand als ein solches sichtbares Zeichen des Auserwähltseins hergeleitet, das im komplexen Zeitmodus dieses Futur II des „Sich-als-erlöst-zeigt-

⁵⁸ Richard Slotkin und James K. Folsom, *So Dreadfull a Judgement. Puritan Responses to King Philip’s War 1676 – 1677*, Middleton 1978.

⁵⁹ Dieses Drama mit dem Ziel, dem Leiden einen religiösen Sinn zu geben geht bis heute weiter, In einem Text über gequälte homosexuelle Evangelikale vom Februar 2007 aus der *New York Times* lesen wir: „He has come to see his temptations as a trial and an opportunity for growth. He cited a verse from the Gospel of Matthew that urges followers of Jesus to take his yoke upon them and they will find the burden light.“

haben-werden“ funktioniert, und so die intime Verschränkung von Kapitalismus und protestantischer Vorsehungslehre offenbart. Im gleichen Sinn hat Weber im Kapitel „Erlösung durch Prädestinationsgnade“ (in *Wirtschaft und Gesellschaft* [1922]) auch ein gottesfürchtiges Verhalten als Marke – wiederum im Futur II – dieser Erlösung wie folgt beschrieben:

Nicht einzelne Verstöße – die dem Prädestinierten als Kreatur wie allen Sündern widerfahren –, sondern das Wissen, dass nicht diese Verstöße, sondern das gottgewollte Handeln aus der eigentlichen, durch die geheimnisvolle Gnadenbeziehung gestifteten inneren Beziehung zu Gott fließen, die zentrale und konstante Qualität der Persönlichkeit also, gibt Gewissheit des Heils und der Gnadenperseveranz. Anstatt der scheinbaren „logischen“ Konsequenz des Fatalismus hat daher der Prädestinationsglaube gerade bei seinen konsequentesten Anhängern die denkbar stärksten Motive gottgewollten Handelns anezogen. ... Die weitaus stärkste Wirkung hatte sie [die Prädestinationsgnade] in dieser Hinsicht im Puritanismus. ... wo die Prädestination gerade das Jenseitsschicksal betraf und also die ‘certitudo salutis’ gerade an der inneralltäglichen Tugendbewährung hing.

Die in den *captivity narratives* dargestellten Prüfungen und Entbehrungen können als paradigmatische Momente einer solchen „inneralltäglichen Tugendbewährung“ gelten, die über die Prädestinationsgnade beständig auf die Erlösung verwiesen haben wird.

In einer weiteren dichten Passage aus Richard Slotkins *Regeneration through Violence* verknüpft sich eine Zusammenfassung dieser beschriebenen religiösen Aspekte mit der Ahnung einer weiteren Subjektkonstitutionierung *qua captivity*, die über die rein religiöse Ebene hinausreicht und uns im Folgenden beschäftigen wird:

In [a captivity narrative] a single individual, usually a woman, stands passively under the strokes of evil, awaiting rescue by the grace of God. The sufferer represents the whole, chastened body of Puritan society; and the temporary bondage of the captive to the Indian is dual paradigm – of the bondage of the soul to the flesh and the temptations arising from original sin, and of the self-exile of the English Israel from England. In the Indian’s devilish clutches, the captive had to meet and reject the temptation of Indian marriage and/or the Indian’s „cannibal“ Eucharist. To partake of the Indian’s love or of his equivalent of bread and wine was to debase, to un-English the very soul. The captive’s ultimate redemption by the grace of Christ and the efforts of the Puritan magistrates is likened to the regeneration of the soul in

conversion. The ordeal is at once threatful of pain and evil and promising of ultimate salvation. Through the captive's proxy, the promise of a similar salvation could be offered to the faithful among the reading public, while the captive's torments remained to harrow the hearts of those not yet awakened to their fallen nature. (*Regeneration*, 94/95)

Richard Slotkin bezeichnet die *captivity narratives* und die in ihnen festgehaltenen Erlebnisse, wiederholt als „the first coherent myth-literature developed in America for American Audiences“ und als nichts Geringeres, als den „archetype of the American experience“ (*Regeneration*, 95 & 98). Dieser explizite Verweis auf die Archetypenlehre C. G. Jungs ist gleichzeitig eine Schwachstelle von Slotkins bis heute grundlegendem Buch. In Abgrenzung dazu soll in meiner Arbeit die *captivity* nicht als festgeschriebener Archetyp, sondern als wandelbare, entwicklungsträchtige und dialektische Urszene amerikanischer Erfahrung und Subjektivität behandelt werden. Es geht bei der Geisel nicht um einen starren Jungschen Archetyp, sondern im Gegenteil um eine extrem anpassungsfähige, flexible und vor allem dialektische Figur.

Aber es steht noch mehr auf dem Spiel, wie Slotkin in der zitierten Passage aufzeigt. In den *captivities* verkörpert sich nicht nur puritanische Theologie, sondern sie werden auch zum Labor für die Subjektkonstitution, wie es Slotkin mit „the captive had to meet and reject the temptation of Indian marriage“ ankündet. Für diesen Aspekt muss ich etwas ausholen. Als Auftakt zu seiner Studie über die Anfänge amerikanischer Literatur *The Return of the Vanishing American*⁶⁰ schafft Leslie A. Fiedler ein grob verallgemeinertes, aber gerade deshalb sehr aussagekräftiges *mapping* der neuen Welt, entlang einer mythischen Verortung und Beschreibungen der vier Himmelsrichtungen, (die titelgebenden „vanishing Americans“ sind für Fiedler die Indianer, als Fluchtpunkt der amerikanischen Nation).⁶¹ Die vierte und

⁶⁰ Leslie A. Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, London 1968. Dieses Buch ist – was die behandelte Literatur betrifft – der erste Teil in einer dreiteiligen Serie, die die gesamte amerikanische Literaturgeschichte abdeckt. Es folgen *Love and Death in the American Novel* und *Waiting for the End*. Fiedlers Trilogie ist vielleicht nicht die akademischste aller möglichen Literaturgeschichten, aber mit Abstand die reichste, kontroverseste und thesenfreudigste.

⁶¹ Der „Northern“ Mythos ist – immer gemäss Fiedler – definiert durch die prägende Begegnung mit einer wilden fremden Landschaft: „the transplanted lonely WASP in the midst of, or better against the Massachusetts wilderness, in the course of which encounter, he becomes transformed into the Yankee“ (17). Beim „Southern myth“ geht es um *gothic* und Melodrama, um Hitze, Sommer, Sex, Sklaverei, Schuld und ihre Gespenster: Schwarze und die „eigenen Söhne des Südens“ wurden in einen schliesslich verlorenen Krieg geschickt. „Without the Negro ... there is no true Southerner“ (19). Typische *Southern* Schriftsteller sind Poe, Faulkner, Capote und O'Connor. Der Mythos des Ostens

entscheidende Dimension – als Ergänzung zur Begegnung mit der Natur (Norden), mit den Schwarzen (Süden), und mit Europa (Osten; vgl. Fussnote 16) – ist der Mythos des Westens. Er ist im Kern definiert durch die Begegnung zwischen Weissen und Indianern. Darüber hinaus stellt diese amerikanische Westerweiterung aber eine viel grundsätzlichere legendäre Dimension dar, die der Welt als Ganzes bis jetzt gefehlt hat: Der Westen ist auch die vierte Dimension zur *oecumene* (deren wörtlichen Übersetzung „die Christenheit“ lautet), also zu den drei Missions-Richtungen, welche die Christen bereits kannten, bevor der noch fehlende westliche Teil der Welt auf der anderen Seite des Atlantik entdeckt wurde. Damit war dieser Westen (zumindest für die christliche europäische Imagination) immer schon ein mythischer Ort, ein verheissenes Land, das jetzt real vor ihnen lag, geladen mit Versprechen und Prophezeiungen religiöser (wie bereits gesehen), aber auch ökonomischer, politischer und persönlicher Art: So wurde der gesamte amerikanische Kontinent (von Europa aus gesehen) zum *West*, zum gelobten Land, vorgezeichnet in vielen Verheissungen.

Dieser Westen im eigentlicheren amerikanischen Rahmen ist – gemäss Fiedler – definiert durch die Begegnung zwischen indianischen Ureinwohnern und weissen Einwanderern in allen möglichen Paarungen.⁶² Diese Begegnung ist die *conditio sine qua non* für den amerikanischen Westen. Der WASP als prototypisches amerikanisches Subjekt, wie wir ihn kennen, entsteht überhaupt erst in der Konfrontation mit „the radically alien other“, mit einem, „who has no cross’ [also kein Christentum und keine Rassenvermischung]“ in seinem Blut hat (24/25). Im Gegenzug, so Fiedlers Schlussfolgerung, können die Indianer – immer in der Wahrnehmung des weissen Eindringlings, versteht sich – nur ihre eigenen „untranslatable selves“ sein „though they may be in fact as stubborn and persistent witnesses as the Jews“ (22). Diese Diagnose erlaubt es uns, Fiedler mit einem –

schliesslich, ist geprägt von einer Nähe zur Alten Welt, vom intensiven Verkehr und der Begegnung mit Europa, von der Vertrautheit mit „hoher“ Kunst und Kultur (*The Return*, 16 – 28).

⁶² Auch diese rot-weiße Begegnung, die den Westen definiert, teilt Fiedler wiederum in vier mögliche Ausprägungen auf: 1. Liebe im Wald (z. Bsp. Pocahontas und Captain Smith), 2. Weiße Frau mit Tomahawk gegen ihre indianischen *captors* (Hannah Dustin) 3. die Kumpanei und Verbrüderung zwischen weissem und rotem Mann (Lederstrumpf-Serie) und schliesslich 4. der weisse Mann, der weg von seiner Frau in den Wald flüchtet (Rip van Winkle) – beim letzteren Fall hat die Konfrontation von Mann und Frau die Begegnung zwischen Weiss und Rot offensichtlich abgelöst.

aktuelleren – Aufsatz von Sergio Benvenuto zu verknüpfen.⁶³ Auch Benvenuto definiert mit der Perspektive von Montaignes Essay „Von den Menschenfressern“ die (von Europa konstruierten) Barbaren als diejenigen, die keinen Anderen besäßen – „die Wilden sind immer sie selbst und daher gesund“ (66) – und die in dieser Eigenschaft zum „Anderen“ der europäischen Kolonialisten werden. Im Rahmen dieser Definition macht der mittlerweile etwas klischiert gewordene Satz „die Barbaren sind eigentlich wir“ Sinn: Das kolonialistische christliche Subjekt braucht scheinbar notwendig einen („barbarischen“) Anderen, um sich selbst zu definieren, wird aber genau in diesem Sinn, gleichzeitig zum Fremden seiner selbst – und somit auf seine eigene Barbarei verwiesen – also zum paradigmatischen, fundamental dezentrierten modernen Subjekt. Auch Tzvetan Todorov beginnt sein Amerikabuch *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen* (1982) mit dem Satz: „Ich will von der Entdeckung des *anderen* durch das *Ich* sprechen“ (11). Diese Subjektphilosophien dienen so als ein weiterer deutlicher Fingerzeig dafür, dass die Geisel in indianischer Gefangenschaft eine exemplarische Konfiguration darstellt. Denn die Geiselsituation ist nicht nur eine Konkretisierung puritanischer Theologie, sondern auch subjektphilosophisch die konkrete Verkörperung eines abstrahierten theoretischen Modells.

Im Anschluss daran stellt sich ein weiteres Problem, quasi als konkrete Ausprägung dieser etwas abstrakten philosophischen Subjekt Wahrheit vom notwendigen Anderen. Wie mehrfach bemerkt und befürchtet (D. H. Lawrence, Richard Slotkin, Alexis de Tocqueville, J. Hector St. John de Crèvecoeur⁶⁴ und Susan Faludi), ist das indianische Leben viel attraktiver für die Puritaner als das umgekehrt der Fall ist.⁶⁵ So gibt es viele freiwillig zu den Indianern übergelaufene Weisse. Die kolonialistische Angstvorstellung, ganz zum verhassten verworfenen und doch so faszinierenden und attraktiven Anderen zu werden, ist damit sehr real begründet.

⁶³ Sergio Benvenuto, „Unter Kannibalen. Menschenfresser bei Montaigne oder das Gespenst des Relativismus,“ *Lettre* 69 (Sommer 2005), 64-69.

⁶⁴ Crèvecoeur endet sein Buch *Letters of an American Farmer* (1782) sogar mit der Absichtserklärung, er werde nun in ein Indianerdorf auswandern und: „I rely more securely on their strong hospitality than on the witnessed compacts of many Europeans. As soon as possible after my arrival, I design to build myself a wigwam ...“ (207-208).

⁶⁵ Auch dies ist ein Punkt, den Benvenuto mit Montaigne aufgreift: Montaigne habe das Ende der Zentralität Europas gespürt: „Montaigne spürt, dass seine Zivilisation keinen stabilen, eigenen Boden mehr bieten wird, von dem aus andere Gesellschaften als mehr oder weniger barbarisch, das heisst als mehr oder weniger weit von dieser Stabilität und diesem Eigenen entfernt betrachtet werden können. Aus diesem Grund beschäftigt er sich voller Neugier und Respekt mit *den Amerikanern*“ (65).

Auch deshalb, weil es stets eine ungemütliche Nähe von barbarischen und zivilisatorischen Mitteln gibt. Oder anders gesagt: wie es auch einige *captivity narratives* offenbaren, mussten die Siedler oft zu sehr barbarischen Mitteln greifen, um ihre Zivilisation zu verteidigen. Dazu kommt die bekannte psychoanalytische Wahrheit, dass eine verdrängte oder verneinte Nähe viel eher als eine tatsächliche radikale Andersheit, Angst und Gewalt generieren; und ein umso heftigeres Bedürfnis, sich zu distanzieren. Dies ist als impliziter Subtext aus den meisten *captivity narratives* herauszulesen. Inwiefern dieses Subjekt- und Zivilisationsdilemma auch explizit Thema der *captivity narratives* ist, beschreibt auch einer der *captivity*-Forscher der ersten Stunde, Roy Harvey Pearce:

The captivity tradition is a privileged arena for considering how identification with an Other underlies and complements even the most extreme opposition to that Other. To anticipate my argument, among indigenous peoples captivity is itself an incorporative, transformative operation upon Captive Others. ... the Indian became important for the English mind, not for what he was in and of himself, but for what he showed civilized men they were not and must not be. (Pearce, 1965, zitiert in Turner Strong, 8)

Dass es bei diesem Prozess, dieser Metamorphose im Grenzland der Wildnis, insbesondere auch um eine spezifische Amerikanisierung der ausgewanderten *englischen* Religionsflüchtlinge geht, erläutert Phillips D. Carleton in seinem sehr frühen Aufsatz zu den *captivity narratives*.⁶⁶

Nonetheless, taken as a whole, this body of literature tells a new story of the United States: how the Englishman became an American on the successive frontiers on which he faced the Indian; the captivity explains the manner in which the American learned from the Indian how to live in the new wilderness; it emphasizes the fact that it was the line of fluid frontiers receding into the West that changed the colonists into a new people; they conquered the Indian, but he was the hammer that beat out a new race on the anvil of the continent. (180)

Damit kommen wir zum Schluss dieser knappen theoretischen Einleitung nochmals auf einige im engeren Sinn literaturwissenschaftliche Perspektiven und Ansätze zurück. Einer der ersten relevanten und bis heute zitierten Beiträge und damit ein Auftakt zum *captivity*-Forschung ist Roy Harvey Pearces Aufsatz „The Significance

⁶⁶ Phillips D. Carleton, “The Indian Captivity,” *American Literature* Vol. 15, Nr. 2 (Mai 1943), 169-180.

of the Captivity Narrative.“⁶⁷ Seine Analyse und der Versuch, die *captivity narratives* als bedeutsame und weitreichende Literaturgattung zu etablieren, zeigt insbesondere auch auf, wie mit dem 18. Jahrhundert der *captivity narrative* vor allem zur reisserisch zurechtmodellierten – und immer öfter erfundenen – Abenteuergeschichte wird, mit schriller Brutalität in den Beschreibungen von Folter und Todschat, bis hin zum darin eingelassenen Aufruf zur Vernichtung aller Indianer. Gleichzeitig ist diese Entwicklung der Anfang vom Ende der immensen Popularität der *captivity narratives*. Das was früher darin puritanische Predigt und politische Propaganda war, wird immer mehr zur (rassistischen) Feier von blutiger Gewalt und zum „visceral thriller“ (Pearce, „Significance“, 1), aber auch das ethnologische und historische Wissensreservoir dieser Erzählungen wird wichtig. Und es tauchen die ersten „gefälschten“ Berichte auf, wobei sogar bei den als authentisch erkannten Erlebnissen das Durcheinander von Fakt und Fiktion zuweilen enorm – und scheinbar selbstverständlich ist.

Auch Pauline Turner Strong beschreibt die Entwicklung von kolonialen Zeiten und traditionellen puritanischen *captivity narratives* als spirituelle Autobiografien und *providence tales* (wie sie unter anderen Mary Rowlandson schrieb) und die späteren Transformationen in der postkolonialen Unabhängigkeit. In dieser neuen Phase erscheinen plötzlich auch Geschichten indianisch assimilierter Puritaner (ein berühmter Fall ist Mary Jemison alias Dehewamis (1824)) oder John Tanner, dessen Bericht vor allem auch für Tocquevilles Indianerbild zentral ist). Die sich nach der amerikanischen Revolution ausbreitenden fiktionalen *captivity narratives*, die aus Bausteinen bestehender authentischer Berichte zusammengebaut und dann ausgeschmückt und dramatisiert wurden, stehen im Zeichen einer progressiven Säkularisierung (Turner Strong, 2).

Als Fluchtpunkt dieser Säkularisierung dient die Diskussion der *captivity narratives* als eigentlicher Trash-Literatur, derer sich Linda Colley in ihrem Aufsatz „Perceiving Low Literature: The Captivity Narrative“⁶⁸ annimmt. Colleys Hauptthese lautet: *Captivity narratives* sind keine rein amerikanische Erfindung – und sie sind ein pastiche aus verschiedenen Quellen: „Returning captives were often hybrids and so, too, were their texts“ (213). *Captivity narratives* zitierten nicht nur

⁶⁷ In *American Literature* Vol. 19, Nr. 1 (März 1947), 1-20.

⁶⁸ In *Essays in Criticism* Vol 53, Nr. 3 (Juli 2003), 199-218.

die Bibel, sondern auch Literatur und *captivity*-ähnliche Texte anderer Kulturkreise (zum Beispiel *Robinson Crusoe*). Und es gebe zudem eine Weiterführung von *captivity*-Motiven im britischen *sentimental novel*. Dem ist nicht zu widersprechen. Trotzdem möchte ich mit Philipps Carleton⁶⁹ betonen, dass die Gattung der puritanischen *captivity literature* eine spezifische und eigenständige *amerikanische* Tragweite hat, in der sich die Geisel als prototypische amerikanische Symptomfigur herauschält, wie ich im Folgenden an vielen Beispielen noch genauer zeigen werde. Dies heisst nicht, dass das Genre von Grund auf von den Puritanern erfunden wurde, oder dass nicht gewisse Elemente aus anderen (zum Beispiel mittelalterlichen) *captivity narratives* übernommen wurden, beziehungsweise in andere Literaturen eingeflossen wären.⁷⁰

Nicht einfach nur eine gewisse Hybridität, sondern regelrecht revolutionäres Potential schreibt ihnen Christopher Castiglia in *Bound and Determined* zu:⁷¹ „Women’s captivity narratives may be read both as ‚straightforward’ documents upholding religious and social hegemony and as subversive documents of female strength...“ (27). Castiglia untersucht neben Rowlandsons Text auch weniger bekannte und verbreitete *captivity narratives*, die generell ein komplexeres, und aufmüpfigeres Bild der *captives* und ihrer Erlebnisse vermitteln. Seinen Versuchen, solche subversiven Momente auch bei einem Klassiker wie dem *captivity narrative* von Mary Rowlandson zu orten, sind aber kaum Erfolg beschieden, was er auch zugibt:

... she does not explicitly challenge her culture’s xenophobic drive to vilify – and physically conquer – the native populations. Nor does Rowlandson make an explicit connection between her culture’s view of Indians and how she, as a woman, is treated by Puritan society. (55)

Dies wäre, mit Verlaub, auch etwas viel verlangt gewesen, eine vormoderne Selbsterkenntnis betreffend. Die rigide puritanische Einbettung und Instrumentalisierung dieser *narratives* kann aber sicher auch als Verschleierung und als Behauptung einer Deutungshoheit vor dem Hintergrund der ungeheuren und

⁶⁹ „There is then in the captivities a simple indigenous American prose quite different from a good deal of the literature that was contemporaneous with them. It was only in the nineteenth century that the captivity narrative turned genteel“ (176).

⁷⁰ Vgl. dazu auch Hartman.

⁷¹ Christopher Castiglia, *Bound and Determined. Captivity, Culture-Crossing, and White Womanhood from Mary Rowlandson to Patty Hearst*, Chicago and London 1995.

zweifelloso subversiven Tatsache verstanden werden, dass diese Frauen tatsächlich viel weiter hinter die Grenzlinien der Zivilisation geblickt hatten als die meisten Männer der Gemeinde, was einiges Sprengpotential barg. Ebenso sind viele dieser Frauen auch deshalb entführt worden, weil die Männer nicht in der Lage waren, ihre Häuser und Siedlungen erfolgreich vor indianischen Überfällen zu verteidigen und zu schützen. Ob man solche Einsichten den nachträglich komponierten und von religiösen Führern redigierten Narrativen noch ansieht, ist allerdings eine andere Frage. Meine Auswahl der wichtigsten und meistgelesenen *narratives* zeigt generell eine fast nahtlose Rückführung der *captives* in die Gemeinschaft und ein eher beschränktes explizit subversives Potential gegenüber dem paternalen Machtanspruch. Trotzdem werden interessante Widerstrebigkeiten zur puritanischen Hegemonie, die es auch in meiner Auswahl gibt, selbstverständlich nicht unkommentiert bleiben. In diesem Zusammenhang zumindest erwähnt werden müssen die Geschichten von *captives*, deren Geiselrolle sich gleichsam in Luft auflöste, weil sie sich allem Anschein nach mit der Zeit recht wohl fühlten in der Gefangenschaft, und oft von den indianischen Stämmen als einer der ihren aufgenommen wurden. Diese Geschichten können deshalb nicht wirklich als Geisels geschichten diskutiert werden, da in ihnen – sofern ihre Fälle überhaupt in narrativer Form überliefert sind – die für eine Geiselsituation typische Spannung *qua* Erpressung in sich zusammenfällt: Diese Geiseln wollen nicht mehr in ihre angestammten Gemeinden zurück, und die Geiselnehmer haben kein Interesse mehr, ihre Gefangenen gegen einen Gegenwert zurückzugeben. Zu diesen Überläufern gehört auch der bereits genannte John Tanner, der als Kind gefangen genommen wurde und über dreissig Jahre bei den Indianern verbrachte, um später mindestens zeitweise zu den Weissen zurück zu kehren und seine Geschichte aufzuschreiben. Sie erschien 1830 unter dem Titel *A Narrative of the Captivity and Adventures of John Tanner during Thirty Years Residence Among the Indians*. In aller Regel gilt aber, dass wer bei den Indianern blieb, auch keine Geschichte hinterliess, die nachhaltig indianisierten Puritaner bleiben so weitgehend eine Erinnerungslücke – und auch eine traumatische Grösse – innerhalb der Tradition.

Wir wenden uns nun drei Frauen (und kurz auch zwei Männern zu), die, mit einer Ausnahme, weitgehend Geiseln im traditionellen Sinn waren und deren Erinnerungen als *captives* der Indianer (im Fall von Pocahontas: der Weissen) eine

weite Verbreitung und Rezeption fanden: Mary Rowlandson, Hannah Dustin und Pocahontas. Die beiden Männer sind John Williams und Captain John Smith. Wollte man diese drei weiblichen *captives* in eine grobe Typologie einteilen, spielt Rowlandson die Rolle der Heiligen, Dustin diejenige der *femme fatale*, die sich mit roher Gewalt aus ihrer Geiselhaft befreite, und die Indianertochter Pocahontas, das „Maskottchen“ der jungen Nation, wäre in diesem Schema die noble Wilde.

Für Teresa Toulouse ist gerade Mary Rowlandsons *captivity narrative* ein paradigmatischer Schauplatz herrschender Antagonismen des ausgehenden 17. Jahrhunderts: „Mary Rowlandson’s narrative was preceded and followed by intense religious, social, and political turmoil [King Philip’s War, weitere Schlachten, die Hexenprozessen von Salem um 1692]“ (667).⁷² Es handelt sich – gemäss Toulouse – um einen uneindeutigen Text mit verschiedenen widerstrebigem Kräften und möglichen Lesarten. Kurzum, es ist Literatur, nicht einfach reine theologische Propaganda. Sein Bestsellercharakter erschliesst sich für Toulouse gerade aus der speziellen Tatsache, dass sich im Text spirituelle wie weltliche Töne vereinigen (669).

⁷² Teresa Toulouse, „My Own Credit’: Strategies of (E)Valuation in Mary Rowlandson’s Captivity Narrative,“ *American Literature* Vol. 64, Nr. 4 (Dezember 1992), 655-676.

Das Buch Maria oder Die Mutter aller *captivity narratives*: Mary Rowlandson

The situation of the captive presented an exaggerated and emotionally heightened illustration of the moral and psychological situation of the community. (Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence*, 100)

Neben der Axtmörderin Hannah Duston mit ihrer Skalpsammlung, und der sagenverwobenen schönen Indianerprinzessin Pocahontas, ist die Pfarrersfrau Mary Rowlandson (1637-1710/11⁷³) zweifelsohne eine eher blasse Figur. Trotzdem gilt *The Narrative of the Captivity and Restoration of Mary Rowlandson* (1676; 1682) als bekanntester und einflussreichster puritanischer *captivity narrative*. Wohl auch deshalb, weil es einer der ersten war.⁷⁴ Er ist die Urform und Schablone, nach welcher in den folgenden Jahren unzählige weitere *captivity*-Erzählungen modelliert wurden. Rowlandsons Buch war bereits kurz nach seinem Erscheinen ein Bestseller und wurde insbesondere in unsicheren Zeiten, u.a. während der Revolutionskriege um 1770, wieder mehrfach neu aufgelegt und gekauft. Von der allerersten Auflage existiert kein einziges Exemplar mehr, weil alle Ausgaben durch derart viele Hände gingen, dass sie zerfielen – so lautet zumindest die gern zitierte mythisierende Erklärung. Rowlandsons Narrativ darf als eine Art puritanischer Leitfaden gelten und ist gleichzeitig die erste Publikation einer anglo-amerikanischen Frau überhaupt (*Riverside*, 129). Rowlandson war noch in Somerset, England, geboren worden, kurz darauf aber mit ihrer Familie nach *New England* ausgewandert. Jahre später liess sie sich in Lancaster nieder und heiratete den Pfarrer Joseph Rowlandson, eine gute Partie. Die Entführung von Mary Rowlandson durch die Narragansett-Indianer

⁷³ David L. Greene, „New Light on Mary Rowlandson,“ *Early American Literature* 20.1 (1985), 24-38. Vor seinen Recherchen war man davon ausgegangen, dass Rowlandson noch vor der Publikation ihres Berichts gestorben war. Es war auch nicht bekannt, dass sie nach dem Tod ihres ersten Mannes Joseph Rowlandson ein weiteres Mal geheiratet hatte.

⁷⁴ Das Buch erschien in England unter einem anderen Titel als in der neuen Welt. *A True History of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson, A Minister's Wife in New England* hiess das Buch in England. In *New England* dominierte eine religiös eingefärbte Interpretation bereits den Titel: *The Sovereignty and Goodness of God, Together, With the Faithfulness of his Promises Displayed; Being a Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson*. Es existieren ziemlich viele Fassungen. Das Buch wurde zwischen der Erstveröffentlichung von 1682 bis 1828 über zwanzigmal neu aufgelegt (*Riverside*, 127). Ich beziehe mich im Folgenden auf den Text in der *Riverside*-Anthologie.

geschah während des *King Philip's War* (1675 – 1676). Sie blieb vom Februar 1676 elf Wochen und fünf Tage in indianischer Gefangenschaft und wurde nach Verhandlungen über Mittelsmänner zwischen puritanischen und indianischen Autoritäten sowie Volksversammlungen aufgrund einer Lösegeldzahlung von rund 20 Pfund und einer geringen Menge Naturalien wieder frei gelassen. Die Zeit ihrer Freilassung kollidiert mit der Verabschiedung neuer geistlicher Verordnungen in Connecticut, die dazu geschaffen worden waren, Gottes Zorn – der auch Indianerüberfälle zulasse – mit einer rigorosen Verbesserung der öffentlichen Moral abzuwenden. Ihr Erfahrungsbericht, der sechs Jahre nach der Geiselnahme erschien ist, anstelle von Kapiteln, in zwanzig *removes* gegliedert (also Entfernungen von der puritanischen Zivilisation, oder, im religiösen Sinn gedeutet, Entfernungen von Gott oder Annäherungen zu Gott (Lougheed, 293). Ausserdem ist Rowlandsons Text gespickt mit Bibelzitaten⁷⁵ und geprägt von einer generellen Aufhebung ihrer Gefangenschaft im Rahmen göttlicher Vorsehung und indianischer Teufelei. Über die genaue Rolle des einflussreichen Predigers und Politikers Increase Mather beim Verfassen und Herausgeben des Manuskripts herrscht Uneinigkeit, sie ist für unsere Zwecke auch nicht entscheidend. Sein Vorwort zu Rowlandsons Bericht und generell der Gebrauch von Motiven aus *captivity narratives* in unzähligen puritanischen Predigten beweisen auf jeden Fall, wie bedeutsam diese Geschichten für die puritanische Theologie, Ideologie und Mission waren. Diese Bedeutung untermauert auch die den ersten Ausgaben von Rowlandsons Bericht als Nachwort beigelegte Predigt ihres Ehemanns Joseph Rowlandson: „The Possibility of God's Forsaking a people, That have been visibly near & dear to him“, die er am 21. November 1678 gehalten habe.

Einer der ersten Sätze von Rowlandsons Narrativs beschreibt die Folgen des indianischen Überfalls mit den Worten „... several houses were burning, and the smoke ascending to heaven“ (*Riverside*, 137). Diese spezielle Wortwahl um den geradewegs in den Himmel steigenden Rauch lässt vermuten: Das Opfer (also die beim Überfall Getöteten, und natürlich auch Rowlandsons noch bevorstehende, entbehrungsreiche Gefangenschaft) ist mit dieser Formulierung bereits angenommen

⁷⁵ David Downing, „Streams of Scripture Comfort': Mary Rowlandson's Typological Use of the Bible.“ *Early American Literature* 15 (1980), 252-259. Vgl. auch Toulouse, die alles die Bibel und *providence* Betreffende als sehr ambivalente Spur in Rowlandsons Narrativ liest. Teresa Toulouse, „My Own Credit': Strategies of (E)Valuation in Mary Rowlandson's Captivity Narrative,“ *American Literature* Vol. 64, Nr. 4 (Dezember 1992), 655-676.

worden – vom Himmel und dem oft unbegreiflichen und eigensinnigen Gott der Puritaner. Über diesen Gott schreibt Increase Mather in seinem Vorwort (*Riverside*, 136): „That our God is in the heavens and doth whatever pleases Him.“ Rowlandson selbst ergänzt: „... great is His power, and He can do whatsoever seemeth Him good“ (*Riverside*, 174). – „...[S]o easy it is with God to dry up the streams of scripture comfort from us“ (*Riverside*, 155). Dieser Gott ist keine einfache Heimat und auch nicht einfach ein gütiges Gegenüber, seine Eingriffe in das Leben der Menschen könnten dem (beschränkten) menschlichen Geist als willkürlich erscheinen. Zudem müssen die Gläubigen alles was ihnen geschieht, das Gute wie das Böse, als Zeichen seiner zuweilen recht unergründlichen, aber lückenlosen *providence*, also Vorsehung lesen. „Oh how doth God shine forth in such things as these“ (137), sagt Increase Mather. Die Puritaner gehen davon aus, dass Gott persönlich die Indianer und die Gefangenschaft – wie überhaupt alles was ihnen zustösst – geschickt hat, sie und ihren Glauben zu prüfen.⁷⁶ Der Glaube an die *providence* ist die zentrale theologische Meistererzählung der Puritaner. Literatur wie auch Leben und Geschichte sind Teil dieser Ver- und Vor-Ordnung der Vorsehung: Alles ist Zeichen, weil alles vorbestimmt und Teil eines grossen bedeutsamen Plans und Sinnzusammenhangs ist. Überhaupt beschreibt Rowlandson den Überfall auf die Siedlung als Ereignis in einem gleichsam magisch geladenen Raum, in welchem die abstrakte Zeichenhaftigkeit der Sprache zumindest zeitweise aufgehoben scheint, und menschliche Worte zu – tödlichen – Zaubersprüchen bzw. unvermittelten göttlichen Gewalten werden. Dies bedeutet, dass wer sich den Tod wünscht, augenblicklich niedergestreckt wird. Rowlandsons ältere Schwester ruft: „And, Lord, let me die with them [den anderen, getöteten Frauen und Kindern]; which was no sooner said, but she was struck with a bullet, and fell down dead over the threshold“ (*Riverside*, 138). Auch alle Bewegungen und Taten der Indianer, seien sie nun wohlwollend und gütig oder brutal und unverständlich, sind ebenfalls ausnahmslos als Fingerzeig und Akt der Vorsehung zu lesen, die einen absoluten, übergeordneten, oft undurchsichtigen

⁷⁶ Pamela Loughheids behauptet, in der Darstellung der Indianer wie auch der Puritaner herrsche eine typische protestantische Ethik der Passivität – als Gegenstück zu Max Webers protestantischer Ethik der Aktion, die auch als Motor des Kapitalismus dient („Then Began He to Rant and Threaten”: Indian Malice and Individual Liberty in Mary Rowlandson’s Captivity Narrative,“ *American Literature* 74.2 (Juni 2002), 287-313). Dies in Abgrenzung zu Breitwieser, der in Rowlandsons Erzählung viel mehr Tatkraft erkennen will (v. a. bei den Indianern) als Loughheed (Mitchell Robert Breitwieser, *American Puritanism and the Defense of Mourning: Religion, Grief and Ethnology in Mary Rowlandson’s Captivity Narrative*, Madison 1990).

Sinnzusammenhang zu allen menschlichen Handlungen und Entscheidungsfreiheiten darstellt, beziehungsweise diese ohne Ausnahme auslöst, vorzeichnet und steuert. Das Welt- und Menschenbild, das dieser Bericht vermittelt, basiert auf einer simpelsten Wir-gegen-die-Anderen Opposition, fast ohne komplizierende Widersprüche. Die Christen stehen den Indianern unversöhnlich gegenüber. Es stehen also die Zivilisierten gegen die unmenschlichen Barbaren, die nicht nur von der Wortwahl her – „came the Indians with great numbers upon Lancaster“ – wie eine biblische Plage über die Siedlung herfallen. Sie stürzen scheinbar aus dem Nichts, ohne geschichtlichen Zusammenhang, der einen solchen Überfall als Teil einer herrschenden Kriegslogik kennzeichnen könnte.⁷⁷ Abwechslungsweise werden sie als „murderous wretches“ (*Riverside*, 137) „wolves“, „ravenous beasts“, „hell-hounds“ (139), „merciless und „bloody heathen“ (138) bezeichnet. Doch auch nachdem die Beschreibungen brutalster mörderischer Gewalt gegen die „Schafherde“ der Siedler (139) seltener werden, bleibt Rowlandson ihrer reduzierten zugespitzten Opposition zwischen zwei Extremen treu. Sie verlegt sich nun einfach auf häusliche und kulturelle Gebräuche und das Essen, um ihr Bild eines unüberwindbaren Grabens zwischen christlicher Zivilisation und indianischer Barbarei zu vertiefen. Entlang einer verzweifelten Suche nach Nahrung und von einem „remove“ zum nächsten zieht sich Rowlandsons mühseliger Weg, den Mather in seinem Vorwort um die christlichen Eckpfeiler „affliction and delivrance“ nachgezeichnet und eingeordnet hat. Die wiederholte und ausführliche Beschäftigung mit dem Essen, seiner Beschaffung und Zubereitung sowie dem Verzehr – als einer sehr materiellen Konkretisierung der *affliction* – ist für unser Thema, wie in der Einführung dargelegt, von ausgesuchter Bedeutung. In aller Kürze zusammengefasst lautet Rowlandsons Bestandesaufnahme: Es gibt nicht genug und auch kein schmackhaftes Essen bei den Indianern, sie essen sogar ausgekochte Knochen und Innereien. Dass dies mit akutem

⁷⁷ Increase Mather liefert eine solche Einbettung in den grösseren Zusammenhang der Kampfhandlungen des *King Philip's War* ansatzweise in seinem Vorwort, spricht aber trotzdem von „causeless enmity of these barbarians, against the English, and the malicious and revengeful spirit of these heathen...“ (*Riverside*, 133). Increase Mathers Sohn Cotton Mather wird ca. zehn Jahre später eine sehr ähnliche verleumderische Rhetorik im Zuge der Hexen- und Dämonenjagd von Salem (Rowlandsons erste Heimat in der neuen Welt) propagieren: „An army of Devils is horribly broke in upon the place which is the Center, and after a sort, the First-born of our English Settlements“ („The Devil in New England,“ *The Wonders of the Invisible World*, 1693). Die puritanische Theologie braucht Teufel – und ihre wechselnden konkreten Verkörperungen in der sichtbaren Welt – als unabdingbare Grundlage ihrer Lehre. Zum Übergang von *captivity narratives* und (ihrer ideologischen Ausschlichtung im Rahmen der) Hexenverfolgungen vgl. u. a. Loughheed, Ramsey und Norton.

Nahrungsmangel – auch wegen der Kriegslage – zu tun hat, wird nicht angesprochen. Die einzige Analyse, die in diesem *captivity narrative* vorkommt, ist die theologische Einrahmung. So wird aus der Nahrungsmisère effizient eine fromme Lehre für das Leben gezogen: Rowlandson lernt, auch sehr einfache Mahlzeiten als gottgeschenkte Nahrung zu schätzen. Nun ist, wie wir gesehen haben, wortgeschichtlich die Geisel mit dem Gast verbunden. Eine Geiselnahme ist auf dem etymologischen Weg als eine Art invertiertes Gastmahl, als „Anti-Hostie“ zu verstehen. Diesen Aspekt macht Rowlandsons Bericht überdeutlich: Ihre indianischen Besitzer, die sie *Master* und *Mistress* nennt, können (oder wollen) sie nicht mit genügend Essen versorgen, essen im Gegenzug aber auch nicht, was Rowlandson für sie kocht. Mary Rowlandson lebt in kompletter Umkehrung ihrer angesehenen Stellung in Freiheit als eine Art niedere Hausangestellte ohne feste Kost und Logie – also ohne Gastrecht – in der fremden Gemeinschaft. Zuweilen muss sie des Abends von Zelt zu Zelt gehen und sich einen Schlafplatz erbetteln. Trotz dieser schwierigen Lebensumstände hat sie sogar dem Tabak, dem Laster der Charakterschwachen, abgeschworen – wie sie nicht genug betonen kann. Ein bis heute sehr wirkungsmächtiges amerikanisches Modell der *public confession* scheint hier wohl zum allerersten Mal auf: Ich hatte ein Laster, aber jetzt nicht mehr, ich habe ihm abgeschworen und bin nun *clean*. Ein solches Geständnis ist fast noch besser, als nie ein Laster gehabt zu haben – oder es schamhaft zu verschweigen. Denn auch hier lässt sich nun das zentrale Erlösungs-Modell der *affliction and deliverance* darüber stützen.⁷⁸ Das Exempel ist einmal mehr statuiert, durch Versuchungen und Not findet man die Erlösung. Ja, ohne solche Notlagen kann es gar keine Erlösung geben. Not ist die Möglichkeitsbedingung für eine mächtige Erlösung aus dieser Not und somit Beweis ihrer Wahrheit. Der alltägliche menschliche Mikrokosmos spiegelt den göttlichen Makrokosmos der Vorsehung und bestätigt ihn so mannigfach und ausnahmslos, wenn auch nicht immer auf Anhieb und in durchschaubarer Art.

Kein Laster, sondern vielmehr eine christliche Primärtugend, die Nächstenliebe, bzw. vielmehr ihre denkwürdigen Auslassungen und blinden Flecken scheinen ebenfalls auf. Denn in der – vorausgesetzten – christlichen Nächstenliebe der Pfarrersfrau ist ganz offensichtlich kein Platz für die Indianer. Ein totes Indianerkind bedeutet

⁷⁸ Daniela Janser, „Amerikas liebste Reuemaschine und Reinigungsanlage,“ *Tages-Anzeiger*, 2.7.2007.

immerhin mehr Platz im Zelt, wie es an einer Stelle heisst (*Riverside*, 158). Es wird in keine Beziehung zu den getöteten weissen Kindern und dem über sie empfundenen Schmerz gesetzt, die Indianer werden konsequent nicht als (Mit)Menschen wahrgenommen. Sie sind Barbaren, Andere, die zur Selbstkontitution und -versicherung des zivilisierten Subjekts an der Schwelle zur aufgeklärten Neuzeit immer zentraler werden. Wie wir mit Fiedler und Benvenuto gesehen haben, gäbe es ohne diese Konfrontation mit den „Anderen“, das vor-neuzeitliche Subjekt an der Schwelle zur Moderne, so wie wir es kennen, gar nicht. Die zahlreichen Bibelzitate mit denen Rowlandson ihren Bericht unterlegt, transportieren tröstliche und dankbare Bilder (vor allem aus den Psalmen⁷⁹) – und verschiedene Verweise auf biblische *captivity*-Geschichten, mehrfach und am ausführlichsten die alttestamentarische Erzählung von Daniel in der Löwengrube, mit der für Rowlandson zentralsten Stelle von den drei Männern, die in den Feuerofen geworfen werden, ohne aber darin zu verbrennen (Daniel 3: 23-28). Mit diesem utopischen Wunschbild wird sehr deutlich, was die eigentliche Furcht bei diesen Begegnungen mit den Indianern ist. Schlimmer noch als der Tod wäre nämlich eine Kompromittierung oder Veränderung der eigenen Person. Das gesetzte Ziel lautet, wie die zitierten biblischen Figuren im Feuerofen der Gefangenschaft auszuharren, ohne von diesem Feuer in irgendeiner Art angegriffen oder verändert zu werden. Dazu gehört insbesondere auch Rowlandsons mehrfache Beteuerung – *ex negativo* –, dass es zu keinerlei sexuellen Übergriffen gekommen sei,⁸⁰ und dass sie sich auch nicht durch irgendwelche sexuellen Leistungen Vorteile oder gar ihre Freiheit erkaufte habe. Die Angst, irgendwie von den Indianern oder ihren Lebensgewohnheiten infiziert zu werden, zeigt sich auch in umgekehrter Form, nämlich in Rowlandsons Abscheu vor den unter dem Namen „praying indians“ (*Riverside*, 164) bekannt gewordenen, zum Christentum bekehrten Ureinwohnern. Diese provozieren bei ihr fast noch mehr Ablehnung als die unbekehrten Indianer.⁸¹ So erweisen sich die in

⁷⁹ Vgl. Dawn Henwood, „Mary Rowlandson and the Psalms: The Textuality of Survival,“ *Early American Literature* 32 (1997), 169-86.

⁸⁰ Sexuelle Übergriffe von Indianermännern auf Siedlerfrauen waren sowieso äusserst selten, wie sogar von rassistischen Quellen betont wird – ganz im Gegensatz zu Vergewaltigungen indigener Frauen durch weisse Männer.

⁸¹ Damit erweist sie sich als getreue Schülerin von Mather. Eine weitere plausible Erklärung für die Abneigung liefert Toulouse in „My Own Credit“. Sie meint, die unterstellte Verlogenheit und Heuchelei dieser *praying indians* reflektiere Rowlandsons eigene Unsicherheit bezüglich wahrer und falscher göttlicher Zeichen (665-66).

Rowlandson verkörpert Puritaner als Hysteriker der Rassen- und Gedankenreinheit, und damit die eigentliche Bedeutung ihres Namens als äusserst wirkungsmächtig. Es gilt: Lieber tot, als zu nahe bei den Indianern oder gar beeinflusst von ihrer Lebensweise und Mentalität. Daran knüpft auch die Reminiszenz an, welche Rowlandson im ersten Kapitel ihres Narrativs preisgibt:

I had often before this said, that if the Indians should come, I should choose rather to be killed by them than taken alive but when it came to the trial my mind changed; their glittering weapons so daunted my spirit, that I chose rather to go along with those (as I may say) ravenous beasts, than that moment to end my days; and that I may better declare what happened to me during that grievous captivity, I shall particularly speak of the several removes we had up and down the wilderness. (*Riverside*, 139)

Eine nicht zu unterschätzende Angst und Begleiterscheinung von Geiselsituationen ist nicht nur, dass sich die Geiseln in ihre Geiselnehmer verlieben, was heute als Stockholm-Syndrom bekannt und untersucht ist, sondern auch mildere Formen der Angleichung an die Ideologie und Lebensgewohnheiten der Entführer. Für die Puritaner Nordamerikas gilt diese Angst in verschärftem Mass. Sie kamen als Religionsflüchtlinge und als Minderheit in die fremde neue Welt, die in ihren Augen vor allem auch eine Wildnis war, und erleben ihr Siedlerdasein als alltäglicher Überlebenskampf. Es geht also für sie um nichts weniger als um Sein oder Nichtsein der puritanischen Gemeinschaft und Denkweise überhaupt. Alles was sich ihnen entgegenstellt, wird sofort als existentielle Bedrohung ihrer rein ideologisch und religiös verschweissten und emigrierten, also konkret entwurzelten und zaghaft neu eingepflanzten Gemeinschaft wahrgenommen, und muss mit allen Waffen bekämpft werden.⁸² Insbesondere naturreligiöse, „unmoralische“ und andere indianische Brandspuren an der puritanischen Überzeugung gilt es zu verhindern. Dass sich trotzdem – gerade auch über ihren Hunger – kleinste Zeichen der „Verwilderung“ bei Mary Rowlandson einschleichen, darf als Markierung der Authentizität des Erzählten gelesen werden. Es macht aber vor allem deutlich, dass sie *trotz* barbarischer Umstände letztlich zivilisiert und standhaft geblieben ist. Komplizierter wird dieser Aspekt bei Hannah Dustin.

⁸² Diese Furcht ist insofern begründet, dass verschiedene Autoren (u.a. Tocqueville, Slotkin und Lawrence) darauf hingewiesen haben, dass trotz massiver Gegen-Propaganda die indianische Lebensweise für die weissen Siedler viel attraktiver war als umgekehrt.

Im obigen I-chose-rather-to-go-along-Zitat von Rowlandson scheint aber noch ein anderer Aspekt auf: das Motiv vom Überleben, um später vom Erlebten berichten zu können, um Zeugnis abzulegen. Rowlandson evoziert diese Möglichkeit zu überleben und dabei natürlich unberührt und standhaft christlich zu bleiben gekoppelt an den Plan, quasi als objektive Beobachterin von der Gefangenschaft zu berichten, die Details dieser „griveous captivity“ also einem grösseren Publikum zugänglich zu machen, und somit etwas zum puritanischen Projekt, zum *greater good* der Gemeinschaft, beizutragen. Zu diesem Projekt gehört insbesondere auch die Einschreibung der Geschehnisse in die Prophezeiungen der *Scripture* (*Riverside*, 174). Damit wird der zur prototypischen Ur-Erfahrung der Siedler gegossene *captivity narrative* direkt in die Bibel eingeschrieben, als zweite Schrift, welche die Urschrift aus Gottes Hand in menschlicher Erfahrung bestätigt. So sind die Siedler ganz konkret Teil von Erlösung und Apokalypse, wie sie sie als Endpunkte ihrer Existenz aus den Testamenten lesen. Nach der Befreiung schreibt Rowlandson:

And the Lord thy God will pout all these curses upon thine enemies, and on them which hate thee, which persecuted thee [Deut 30.4, 7]. Thus hath the Lord brought me and mine out of that horrible pit, and hath set us in the midst of tenderhearted and compassionate Christians. (*Riverside* 174-75; ihre Hervorhebungen)

In diesem Zitat sehen wir nicht nur die Rückbindung des Erlebten an die Vorhersagen der Bibel, sondern mit dem „horrible pit“ auch einen sprachlichen Vorverweis auf – unter anderem – die amerikanische Schauer-Literatur der Moderne; insbesondere diejenige von E. A. Poe, in dessen Werk die (Mörder)Grube als Einmanngefängnis und Folterkammer zu einem zentralen metaphorischen Schauplatz des neuzeitlichen Individuums wird.⁸³ Die vorangegangene – physische – Befreiung von Mary Rowlandson ist um einiges unspektakulärer als diese Himmel und Hölle zitierende Nachbereitung des Geschehenen. „[T]wo weeks more and you shall be mistress again“ (*Riverside*, 162), erklären ihre indianischen „Besitzer“ eines Tages mit einer gewissen Lakonie. Die verkehrte Welt soll also wieder ins Lot gebracht, die als Geisel ans andere Ende der sozialen Ordnung katapultierte Herrin wieder in ihren angebrachten Stand gebracht werden.⁸⁴ Nachdem ein Gesandter Kontakt

⁸³ Nancy Armstrong und Leonard Tennenhouse haben in ihrem Buch *The Imaginary Puritan* zurecht darauf hingewiesen, dass im puritanischen Narrativ von Rowlandson bereits sprachliche Anleihen an die späteren *gothic romances* zu finden sind (206).

⁸⁴ Toulouse liest darin auch ein „desire to take on the airs of a fixed ‚gentry‘“ („My Own Credit“, 670) in einer Phase der Besiedelung als Status noch eine sehr unsichere und vor allem wandelbare

aufgenommen hatte und Rowlandson gefragt wurde, wieviel sie ihrer Gemeinde und ihren Verwandten wohl wert sei – 20 Pfund lautete ihr Vorschlag – wird sie nach einigem Hin- und Her von einem Vermittler ausgelöst und zurück in eine englische Siedlung gebracht. Nach und nach kommen auch die anderen Überlebenden der Familie wieder zusammen.

Diese Befreiung zerfließt aber, sie wird nicht als klar definierter Höhepunkt beschrieben, Euphorie mag keine aufkommen.⁸⁵ Man trauert den beim Überfall und in Gefangenschaft ums Leben gekommenen Verwandten und Kindern nach – und kümmert sich um diejenigen, die weiterhin in indianischer Gefangenschaft sind. Dazu kommt Rowlandsons ausführliche Schlussbilanz ihrer *captivity*. Sie ist für eine zeitgenössische Deutung der interessanteste Teil ihrer Erzählung. Enthält sie doch deutliche Spuren von Ambivalenz gegenüber der göttlichen Weisheit und Vorsehung:

I can remember the time, when I used to sleep quietly without workings in my thoughts, whole nights together, but now it is other ways with me. When all are fast about me, and no eye open, but His who ever waketh, my thoughts are upon things past, upon awful dispensation of the Lord toward us; upon His wonderful power and might, in carrying of us through so many difficulties, in returning us in safety, and suffering none to hurt us. ... Oh, the wonderful power of God that mine eyes have seen, affording matter enough for my thoughts to run in, that when others are sleeping mine are weeping. (*Riverside*, 175)

Rowlandsons Schlaflosigkeit und ihre Gedankenschwere wegen ihrer traumatischen Erlebnisse werden mit einiger Anstrengung in etwas Positives gekehrt: Alle anderen schlafen tief, ich weine – in trauter Zweisamkeit mit Gott, der ebenfalls nie schläft – über die wundervolle Gewalt und Gnade, die Gott mir gezeigt hat.⁸⁶ Dabei ist eben diese „wundervolle Gewalt“ durchaus mehrdeutig zu verstehen: Sie ist

Grösse war und vorwiegend durch Landbesitz und somit akkumuliertem Reichtum definiert war – nicht mehr durch Blut und Vorfahren.

⁸⁵ Ein Problem war womöglich auch, dass spätestens mit der Befreiung die grossen theologischen Metaphern, die man über die *captivity*-Erfahrung stülpte, gewisse Risse zeigten; vor allem für die betroffenen *captives*. Denn es musste schnell klar werden, dass die Auslösung und Befreiung keineswegs mit einer Erlösung gleichzusetzen waren – vielmehr ging ihr Leben ziemlich genau gleich weiter, wie zuvor. Ausserdem wurden die Rückkehrerinnen oft von Albträumen und anderen Reminiszenzen geplagt.

⁸⁶ Teresa Toulouse deutet diese Passage im Zeichen von „lack of acceptance and her related anger and fear before the Father who also never sleeps“ („My Own Credit“, 669) – eine Deutung, die sich in ihre grundsätzlichere These des ambivalenten Verhältnisses zur väterlichen und biblischen Autorität Rowlandsons einfügt.

unergründlich, brutal und erlösend – auf jeden Fall über allen anderen Mächtigkeiten stehend. Sie ist nicht von dieser Welt, ergo nicht ganz begreifbar. Es wird ausserdem nicht, wie man es erwarten könnte, von Alpträumen berichtet, sondern von einer nächtlichen „Arbeit der Gedanken“ – die gute Puritanerin Rowlandson *durchdenkt* ihre schlaflosen Nächten, reflektiert, was ihr widerfahren ist. Keine Verarbeitung im Bilderbad des Traums geschieht hier also, kein körperliches, schweissgebadetes Durchleiden in den vom Unterbewussten heraufgestiegenen Bildern eines Alptraums, auch keine katholische Ekstase im Leiden, sondern ein kühles, nüchternes, aufgeklärtes Zwiegespräch mit sich selbst und Gott. Eine vorpsychoanalytische Szene des gebetsartigen und doch rationalen Durchdenkens. Diese Gedankenarbeit umreisst sie aber wiederum mit Bildern, die direkt aus einem Albtraum steigen könnten: „I remember in the night season, how the other day I was in the midst of thousands of enemies, and nothing but death before me: it is then hard work to persuade myself, that ever I should be satisfied with bread again“ (*Riverside*, 175). Sie versetzt sich in die Gefangenschaft zurück, während derer es kein Brot gab, ja selbst die blosse fantasierte Vorstellung, je wieder mit Brot beglückt zu werden, verblasste. Nicht mehr ganz so nüchtern vervielfacht Rowlandson auch die Handvoll Indianer zur Wahnvorstellung von „tausend Feinden“ und zur Auswegslosigkeit eines sicheren Todes. Verschiedene Forscher lesen diese Beschreibungen unruhiger Nächte als Symptome von Überlebensschuld und einem Gefühl der Entfremdung innerhalb der Gemeinde. Sicher ist: *All is not well* – trotz der „Befreiung“ aus indianischer Gefangenschaft. In dieser ungemütlichen Zwischenwelt zwischen schlafloser Gedankenarbeit, ergänzt durch Traumelemente aus dem Halbschlaf, fantasiert, oder genauer, *denkt* sie sich dann aber die brotlose Zeit bei den Indianern mit den ekelhaften gekochten Pferdedärme wieder zurück ins Paradies. Dieses scheint als wiedergewonnenes, also konvertiertes Gastmahl – im Gegensatz zur verkehrten Gastlichkeit die die Geiselhaft darstellte – auf. Das Bild, das Rowlandson dafür findet ist ein Inbegriff der paradiesischen Luxusleckerei: Honig in ganzen Brocken.

Ein weiterer Bestandteil von Rowlandsons Bilanz ist der bekannte Opfer-Topos des Warum-gerade-ich? Warum musste ausgerechnet ich derart leiden? Aber auch diese (An)Klage wird in eine positive Erkenntnis zurückgeführt: Leiden müssen alle. Einige erleiden die Qualen in kleinen Portionen, andere die ganze Ladung auf ein

Mal. Auf welche dieser Arten auch immer sie kommt: *affliction* gilt es nicht zu beklagen, sondern nachgerade herbeizuwünschen, denn durch diese Erfahrung werden die Ahnungslosigkeiten, Eitelkeiten und Oberflächlichkeiten der Welt mit einem Schlag offenbar – und ebenso natürlich die wahren Werte dahinter. Typische Barockthemen von der Vergänglichkeit alles Irdischen – *Vanitas* und *Memento mori* – werden evoziert: „I have seen the extreme vanity of this world: one hour I have been in health, and wealth, wanting nothing: but the next hour in sickness and wounds, and death, having nothing but sorrow and affliction“ (*Riverside*, 175). Aber eben: Es gilt dankbar zu sein, für diese irdischen „sorrow and affliction“ die einem in den Weg gestellt werden, sie eröffnen überhaupt erst die Vision vom erlösten überirdischen Glück, das einem nach dem Tod erwartet.

Einige Forscher – am Prominentesten wohl Richard Slotkin und Teresa Toulouse – lesen diese ansatzweise kritischen Kommentare zu Gottes Ratschluss als authentische kritische „Schmuggelware“ der „wahren Mary“; als zweifelnde, hadernde, angriffige Sätze, die sie an ihrem mächtigen Herausgeber Increase Mather und dessen theologischer Supervision des Narrativs, vielleicht gar an ihrem eigenen frommen Glauben vorbeigeschmuggelt haben soll. Man wird es wohl nie so genau wissen. Sicher ist, dass man diese Sätze gerade so gut auch als besonders effiziente puritanische Propaganda lesen kann. Als absichtlich eingebaute menschlich verständliche Zweifel, um dann umso deutlicher den übermenschlich weisen Ratschluss Gottes zu preisen, der auch über derartige Zweifel und Hintergedanken triumphiert. Oder handelt es sich bei diesen Zweifeln an der Vorsehung – wo ist mein Handlungsspielraum, warum lässt Gott Böses zu? – tatsächlich um eine Ambivalenz gegenüber den Vätern oder der Vaterreligion im Allgemeinen, wie Toulouse vermutet? Um eine Rache an den mächtigen Patriarchen der Zeit, die ihren Frauen und Kindern kein sicheres Leben in Wohlstand und Friede bieten und garantieren konnten. Immerhin gilt der *King Philip's War*, aus dem heraus Rowlandsons Gefangenschaft entstand, als eines der grössten Krisenmomente der puritanischen Siedler in Neu-England (Slotkin und Folsom, 3; aber auch bei Tocqueville), als Kulminationspunkt markanter Zweifel am möglichen guten Leben in der neuen Welt und an Gottes Wohlwollen sowie als Testfall Gott gegenüber seinem Volk und seinen Vertretern auf Erden. Der Krieg wurde gemeinhin von den Predigern als Strafe für sündhaftes Verhalten und das Abfallen der zweiten

Siedlergeneration von Gott gedeutet und dazu benutzt, ihren Gemeinden „die Hölle heiss zu machen“ und sie zu einem frommeren Leben zu drängen. Für derlei Ermahnungen lässt sich auch Rowlandsons Narrativ gut einspannen. Trotzdem kommen darin durchaus Momente der Ambivalenz gegenüber Gottes Allmacht und Teilhabe vor. Insbesondere ist die Rolle des Geldes im Prozess von Rowlandons Befreiung kein ganz einfaches Faktum für eine rein theologische Interpretation. Gerade deshalb ist es interessant, dass diese nicht wegzuredende Rolle des Geldes mit einem Bibelzitat zum Thema Geld angegangen und – versuchsweise – aufgefangen wird. Dieses Zitat steht allerdings nicht in direktem Zusammenhang mit der Lösegeldzahlung, sondern bezieht sich auf die grosszügigen Freunde, die Rowlandson nach der Rückkehr in die Zivilisation helfen, das zur Verfügung gestellte, kahle Häuschen wieder bewohnbar zu machen.

I thought it was somewhat strange to set up housekeeping with bare walls; but as Solomon says, *Money answers all things*; and that we had through the benevolence of Christian friends, some in this town, some in that, and others: and some from England, that in a little time we might look and see the house furnished with love. (*Riverside*, 175)

Auch dies ist neben dem ganzen puritanischen Überbau von Vorsehung, *affliction* und *deliverance* eine mögliche – und dazu plausible – Moral der Geschichte: „Money answers all things“ (Eccles. 10.19). Damit diese Schlussfolgerung nicht zur gefährlichen Gotteslästerung oder Infragestellung einer göttlichen Übersicht wird, lässt man sie einen Gewährsmann aus der Bibel, König Salomon persönlich, aussprechen. Über den tatsächlichen Autor der Bibelstelle herrscht heute keine eindeutige Gewissheit, vielleicht war es Salomon, vielleicht aber auch nicht. Ausserdem gehört das Buch Ecclesiastes zu denjenigen apokryphen Büchern der Bibel, über deren Herkunft, Kanonizität und Auslegung unter Theologen immer wieder eine auffällig grosse Uneinigkeit geherrscht hat. Insbesondere erzeugt die sich selbst widersprechende Struktur Unruhe unter den Interpreten.⁸⁷ Ohne sich auf eine komplizierte theologische Diskussion einzulassen: Das Zurechtbeugen auf eine einzige zurechtgestutzte Aussagewahrheit tut der schillernden Bibelstelle auf jeden Fall unrecht.

⁸⁷ Eine gute Zusammenfassung gibt <http://www.bookrags.com/research/ecclesiastes-eorl-04/>, 20.1.2007.

Aber zurück zum Geld als grosser Kommunikator gegenüber „allen Dingen“. Mit den entzauberten Augen der Vernunft geschaut, ist Geld natürlich durchaus eine weltliche Wertigkeit mit gottähnlichen Möglichkeiten im Irdischen, bei „den Dingen“. Eine ähnliche Funktion hat nur noch die weniger materielle Grösse der Liebe – die ja im Fall des mit Geldgeschenken geschmückten Häuschens der zurückgekehrten Geisel Rowlandson auch prompt herbeizitiert wird. Dies geschieht vielleicht auch zwecks Abfederung der rein materiellen oder monetären Wendung, den die ganze Geschichte nun plötzlich genommen hat. Waren es also auch bei der Befreiung womöglich schlicht die zwanzig Pfund, die sie erlöst haben, also eine simple ökonomische Transaktion von Geld gegen Leben oder Freiheit? Gott und Geld treten damit zu einem Duell an, dessen Ausgang noch ungewiss ist. Ebenfalls in diese Verflechtungen gehört die puritanische Debatte darüber, ob grosser Reichtum nicht auch als Zeichen des Auserwählt-gewesen-sein-Werdens gelesen werden kann.⁸⁸ Cotton Mather selbst hat sich zumindest an einer Stelle über die viel zu grosse Bedeutsamkeit des Geldes als (Ge)Recht(igkeits)Garant gerade auch in der neuen Welt geärgert: „That without Money, there is no Justice to be had in New-England;...“ („A Memorial of the Present Deplorable State of New England,“ 11). Dazu kommt, dass Rowlandson durch ihre Gefangenschaft nicht nur von der sozial gut gestellten Meisterin zur unfreien Dienerin mutierte, sondern auch selbst zur unangenehm konkreten, rein materiellen Wertigkeit wurde. Denn Rowlandson wird nicht nur am Schluss mit 20£ Lösegeld eigentlich auf einen kruden materiellen Wert reduziert, sie wird bereits unmittelbar nach ihrer Gefangennahme unter den Indianern zum ersten Mal wie eine Ware weiterverkauft. Ist sie nun also neuzeitliche Ware mit entzaubertem Geld- und Tauschwert⁸⁹ oder die verkörperte puritanische Wahrheit des Mysteriums der Vorsehung? Sie ist eben beides gleichermassen. Als ob sich an ihrer Befreiung der Kapitalismus *avant la lettre* als Kultreligion in unheimlicher Präzision beweisen würde.

Jedenfalls: Auch an dieser Stelle lässt sich also wiederum ein Zweifel an der göttlichen Steuerung der Ereignisse und – wenn man will – an der lückenlosen priesterlichen Supervision des Narrativs herauslesen. Ein ähnlichen Phänomen ist der

⁸⁸ Wie es ja auch Max Weber vermutet.

⁸⁹ Nüchtern betrachtet, wird Rowlandson zum Schluss von den Indianern an ihren Ehemann zurückverkauft und auch während ihrer Gefangenschaft sicherte sie ihr Überleben überlegt – und mit ganz pragmatischen diesseitigen Mitteln: „She secured her survival by finding protectors and engaging in numerous economic exchanges“ (Turner Strong, 99).

ambivalente Gebrauch und die diversen Implikationen des Worts *credit*, wie es Teresa Toulouse in ihrem Aufsatz „My Own Credit“ herausgearbeitet hat. Es geht um die nicht ganz einfache Frage: Wer ist denn nun verantwortlich („takes credit“) für die Befreiung der Mary Rowlandson? Oder konkreter und knapp auf den Punkt gebracht: Ist Gott, Marys Standhaftigkeit und Durchhaltevermögen, das Verhandlungsgeschick der Unterhändler, oder das Lösegeld der wahre Auslöser für ihre Rückkehr aus der indianischen Gefangenschaft? Zusammen mit den meisten Kommentatoren müssen wir zum Schluss kommen, dass es zumindest mehrere kleine Widerstände zu einer rein göttlichen Interpretation der Ereignisse aus dem Text herauszulesen gibt. Gleichzeitig lassen sich all diese widerständigen Faktoren aber im Prinzip auch unter dem Dach der *providence* vereinen, sie können nachträglich als Zeichen – im Futur II – derselben verbucht werden. Und, wie auch bei Hannah Dustin, kristallisiert sich die – trotz Glauben an Gemeinschaft und *providence* – starke Stellung, Wertung und entscheidende Selbstbehauptungskraft des Individuums als Grundpfeiler nordamerikanischer (Staats)Philosophie schon aus Rowlandsons Bericht heraus.

In den allerletzten Sätzen sollen dann wohl alle Spuren von Ambivalenz gleichsam überdeutlich verwischt werden. Rowlandson will nun mit aller Demut eine eindeutige fromme Lehre erteilen. Dafür greift sie zum Stilmittel der Übertreibung, deren schierer Exzess aber, wie stets, eine ambivalentere Wahrheit aufscheinen lässt:

It was but the other day that if I had had the world, I would have given it for my freedom, or to have been a servant to a Christian. I have learned to look beyond present and smaller troubles, and to be quieted under them, as Moses said, Exodus 14.13, *Stand still and see the salvation of the Lord*. (Riverside, 176; ihre Hervorhebungen)

Das höchste Gut in diesem hier skizzierten Weltbild ist also nicht unbedingt Freiheit um jeden Preis. Ein Dienerinnendasein ist durchaus fantasierbar – aber nur unter Christen. Ein sozialer Abstieg, gar Dienersein wird so (zumindest als Gedanke) in die imaginäre Waagschale gelegt, und gegen eine Befreiung aus der Gefangenschaft von den verteuflten Indianern aufgewogen. Als evidente Wahrheit gilt: Unfreiheit unter Indianern ist nicht dasselbe wie Unfreiheit unter den Kolonisten. Eine erste literarische Hinterfragung und Korrektur von derlei rassistisch ideologisierten Gedankenbildern finden sich knapp 170 Jahre später in Nathaniel Hawthornes *The*

Scarlet Letter (1850), dieser engagierten literarischen Untersuchung zu Stigmatisierung und Unfreiheit *qua* Ächtung und Strafe einer Weissen unter weissen bigotten Puritanern im Siedlerdorf.⁹⁰ Rowlandsons ganz selbstverständlich xenophobe Mahnung⁹¹ gipfelt aber letztlich im Aufruf, sich vor allem um spirituelle Freiheit zu bemühen. Auch die ganze Welt in ihrer bekannten und vom Puritanismus systematisch kritisierten Oberflächlichkeit und Vergänglichkeit würde Rowlandson für ihre Freiheit von der indianischen Gefangenschaft opfern, behauptet sie. Dies ist ein imaginärer und ideologischer Tauschhandel ganz im puritanischen Stil, entlang dem Kerngedanken, dass gegenüber weltlichen Schmuck und Reichtum sowieso Misstrauen zu herrschen hat. Dahinter lauert die unangenehmere Wahrheit, dass Rowlandson selbst, wie gezeigt, im Zeichen der Lösegeldzahlung soeben über ihren eigenen Warencharakter gestolpert ist.

Die Todesnähe im Limbo zwischen den zwei Toden der Geiselsituation liefert so die übergeordnete Moral von der Vergänglichkeit des Materiellen – und des menschlichen Lebens. Mary Rowlandson überformt sich am Ende ihres Berichts endgültig zur keuschen und abstinenten puritanischen Klosterfrau im Geiste.⁹² Auffällig ist allerdings, dass sie trotz des Heiligenscheins, den sie sich selbst über den Kopf zu schreiben sucht und ihren Vergleichen der Siedler mit Unschuldslämmern, auf den Umschlägen gewisser späterer Buchausgaben ihres *captivity narratives* mit gezogenem Gewehr gezeichnet wird, an der Schwelle ihres Hauses stehend, den Angreifern entgegen zielend. In diesem Bild manifestiert sich eine ganz anders gelagerte Fantasie. Das *captivity*-Opfer erscheint plötzlich statt als standhaftes friedfertiges Lamm als Mörderin und Rächerin, die den Indianern nicht mit passivem Widerstand und Verhandlungen, sondern mit nackter Gewalt entgegentritt. Auch für diese Variante gibt es ein berühmtes Modell in der *captivity*-Literatur: Hannah Dustin, die Axtmörderin.

⁹⁰ Es gibt sogar Autoren, die Hawthornes Hester Prynne aus *The Scarlet Letter* explizit als *captive* ihrer puritanischen Gemeinschaft diskutieren, u.a. Christopher Castiglia.

⁹¹ Eine gewisse Aufweichung von Rowlandsons rassistischen Vorurteilen will wiederum Christopher Castiglia beobachtet haben (45ff.). Dies mag in einzelnen Momenten durchaus stimmen. Castiglias Behauptung aber, dass sich in ihrem Narrativ eine grundsätzliche Auflösung rassistischer Grenzen und eine Neukonstituierung, bzw. Hinterfragung von Rowlandsons puritanischer Identität beobachten lasse, halte ich für unerwiesen.

⁹² Vgl. Margaret H. Davis, „Mary Rowlandson’s Self-Fashioning as Puritan Goodwife,“ *Early American Literature* 27.1 (1992), 49-60. Davis leitet ihren Begriff des *self-fashionings* ab von Greenblatts Konzept des *self-fashionings* als Identitätserschreibung im Austausch mit dem Anderen.

Die Axtmörderin als Heldin oder Die Befreiung durch Gewalt statt Geld: Hannah Dustin

...you have there the myth of the essential white America. All the other stuff, the love, the democracy, the floundering into lust, is a sort of by-play. The essential American soul is hard, isolate, stoic, and a killer. It has never yet melted. (D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*)

Im Gegensatz zu Mary Rowlandsons Erzählung wurde Hannah Dustins Bericht nicht aus erster Hand niedergeschrieben,⁹³ sondern existiert in verschiedenen Fassungen in Historien, Genealogien, Zeitungsberichten, und – am prominentesten – in drei Versionen des Predigers und Gelehrten Cotton Mather, ein Sohn des Herausgebers von Mary Rowlandsons Narrativ, Increase Mather. Cotton Mather erzählt Dustins Erlebnisse in der Predigt „Humiliations followed by Deliverances“ (1697), in seiner theologischen Historie der neuen Welt *Magnalia Christi Americana*, und nochmals in seiner Kriegsgeschichte *Decennium Luctuosum* (beide 1702). Die Tatsache, dass er Dustins Geschichte insgesamt gleich dreimal – ziemlich identisch – wiedergegeben hat, zeigt, welche grosse Bedeutung die Geschichte für seine Ideologie und Lehre hatte. Doch nicht nur für den Puritanerprediger Cotton Mather war dieser *captivity narrative* von grosser Wichtigkeit, auch der Schriftsteller Nathaniel Hawthorne und der Transzendentalist Thoreau diskutieren den Fall in ihren Schriften. Das mag auch damit zu tun haben, dass wir in Hannah Dustin eine bemerkenswerte Entwicklung weg vom passiven, braven und frommen Modellopfer Rowlandson beobachten, hin zu einer aggressiven, rachelustigen, ja mörderischen Variante des weiblichen *captives*. Hannah Dustin gehört ausserdem (eher als Rowlandson) ins Register der Legende und der biegsamen mythischen Figuren, wie auch Pocahontas, von der noch die Rede sein wird. Die Analyse von Dustins Geschichte werde ich durch eine Lektüre des in Stil, Aussage, Verlauf und kollektivem Erinnerungswert sehr unterschiedlichen Selbsterfahrungsberichts des

⁹³ Mit dieser Überlieferungsweise lässt sich auch erklären, warum keine einheitliche Schreibweise für Hannah Dustins Nachname existiert. Gebräuchlich sind neben Dustin auch Duston, Dunstan, Durstan oder Dustan.

verschleppten Seelsorgers John Williams ergänzen, dessen Weg Richtung Kanada unter der dort herrschenden französisch-katholischen Besatzungsmacht Dustins Gefangenschaft aller Wahrscheinlichkeit nach auch gegangen wäre, wenn sie sich nicht mit roher Gewalt befreit hätte. Anstelle von Dustins Blutvergiessen wirkt bei Williams' als Verhandlungsmasse die Religion, oder genauer: die Verhinderung der Bekehrung.

Aber zuerst zu Hannah Dustin. Gut zwanzig Jahre nach Mary Rowlandson, genauer, am 16. März 1697, wird Hannah Dustin zusammen mit ihrem erst ein paar Tage alten Kleinkind (ihr zwölftes) von den Indianern entführt, mit dabei ist auch eine Nachbarin und Hebamme, Mary Neff. Das Kind wird nach kurzer Flucht in den Wald von den Indianern gepackt und gegen einen Baum geschmettert, so brutal dass sein Hirn herausgeschlagen wird. Eine solche Tat, oder Varianten davon, sind in vielen *captivity narratives* erwähnt, sie wird so zu einer eigentlichen Chiffre für die barbarische Gewalt der Indianer, die gerade auch vor Kleinkindern keinen Halt macht – inklusive der speziellen Grausamkeit, dass die Mutter bei der Ermordung ihres Kinds zuschauen muss.⁹⁴ Eine weitere Untat, die die Indianer den Gefangenen regelmässig auferlegt haben sollen und so einen Wiedererkennungseffekt in den verschiedenen Berichten produziert, findet später in Mathers Text Erwähnung: „they must be Stript, and Scourg'd, and Run the Gantlet through the whole Army of Indians“ (*Riverside*, 185). Diese Erniedrigung des nackten Spiessrutenlaufens bleibt Dustin aber konkret erspart und wird in den Texten Mathers, wie so manches, nur als Befürchtung (oder Drohung) erwähnt.

Hannah Dustin landet schliesslich als Beute bei einer indianischen Familie, deren Oberhaupt früher einmal bei der Familie von Rev. Mr. Rowlandson of Lancaster gelebt hatte, und dort zum *praying indian* geworden war – allerdings ist man jetzt vom Englischen zum *French way* des Gebets konvertiert, also katholischen

⁹⁴ Eine Denunzierung als Barbar läuft natürlich bis zum heutigen Tag über die Ermordung von Kindern, sie geht zurück auf den biblischen König Herodes. Auch Sadam Husseins Truppen hätten in einer Säuglingsstation alle Neugeborenen getötet lautet eine berühmte Falschmeldung aus dem ersten Golfkrieg (vgl. dazu auch Colin Ramsey, „Cannibalism and Infant Killing: A System of ‚Demonizing‘ Motifs in Indian Captivity Narratives,“ *CLIO. A Journal of Literature, History and the Philosophy of History* 24.1 (Herbst 1994), 55-68). Ramsey liest die Rede von Babykillern und Kannibalen als systematische Dämonologie, die bei Rowlandson angefangen hat: „The fears associated with Indians, notably, cannibalism and infant killing, were carried forward into the Witch Trials“ (63). Dazu kommen wir im nächsten Teil, im Rahmen einer kurzen Diskussion von Ex-Geisel und Hexenmedium Mercy Short. Teresa Toulouse definiert in *The Captive's Position* „captives“, „fornicators“ und „witches“ als unterschiedliche Überschreiterinnen von sozialen Grenzen (7ff.).

Glaubens. Von diesem, Dustins indianischem *master* ist auch folgender, gut informierter Satz des Sich-Lustigmachens gegenüber den puritanischen Gefangenen und ihrem Glaube an die Vorsehung überliefert: „What need you trouble yourself? If your God will have you delivered, you shall be so!“⁹⁵ Dieser Aufenthalt in der Indianersiedlung soll eine Zwischenstation sein, bis sie zusammen mit Mary Neff nach Canada weiterverkauft werden soll. Doch bevor es so weit kommt, geschieht etwas Unerwartetes. Dustin greift zusammen mit Neff und einem jugendlichen Mitgefangenen nach kurzer Planung und Unterredung eines Nachts zum Tomahawk, ermordet zehn der (nicht sehr wachsamen) Indianer im Schlaf und rennt davon. Nicht ohne vor der endgültigen Flucht nochmals an den Ort des Geschehens zurückzukehren, und die Ermordeten zu skalpieren – als Beweis und zwecks Authentifizierung ihrer Geschichte.⁹⁶ Auch habe sie geplant, zwei weitere Verwundete als Geiseln zu nehmen, um die Flucht abzusichern. Diese Absicht wurde dann aber nicht ausgeführt. Nach der Rückkehr in die Kolonie wird einige Mühe darauf verwendet, dass Hannah Dustin für ihre Skalpsammlung von offizieller Stelle entschädigt werden sollte – obwohl diese einst übliche Bezahlung von festgelegten Beträgen pro vorgelegtem Skalp damals seit mehreren Jahren nicht mehr praktiziert wurde. Sie kriegt dann trotzdem einen Geldbetrag ausbezahlt und lebt in der Folge wieder als unauffälliges Mitglied in ihrer Gemeinde. Soweit diejenigen Eckpfeiler ihrer Geschichte, über die soweit Einigkeit herrscht. Jahrzehnte später wird Dustin mit diversen Monumenten und Ortsnahmen für ihre Tat geehrt. Sie gilt als die erste amerikanische Frau, die mit einem eigenen Denkmal erinnert wurde,⁹⁷ was ihren Heldenstatus im nationalen Imaginären und Gedächtnis eindrücklich und materiell greifbar beweist. Das weisse Tuch, in welches sie die *scalps* eingewickelt haben soll, steht – wie ihr Haus – ebenfalls zur Besichtigung. Dies sind Gedenkstätten und Reliquien, die Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts erbaut und

⁹⁵ Vgl. <http://www.hannahdustin.com/index2.html>, 20.4.2008.

⁹⁶ In einigen Berichten wird ausserdem darauf verwiesen, dass sie die Technik des Tötens und Skalpierens in einem Gespräch den Indianern selber entlockt hatten, dass diese ihnen also unwissentlich bei der Ermordung geholfen hatten. Hier muss angefügt werden, dass gewisse Quellen behaupten, der berühmte Tomahawk sei ursprünglich ein Importprodukt aus Europa und keineswegs eine urtümliche indianische Waffe, wie man aus verschiedenen folkloristischen Zusammenhängen meinen könnte.

⁹⁷ Allerdings an ihrem Wohnort mit einer Statue, der Hannah Dustan Memorial Statue, Haverhill, New Hampshire, eingeweiht am 17. Juni 1874 (Turner Strong, 129), und nicht wie Pocahontas, die mit noch weitreichender politischer Symbolmacht auf gleich zwei Gemälden im Capitol von Washington D.C. verewigt ist, wie wir noch sehen werden.

ausgestellt wurden, und in der Folge einen wichtigen und unproblematischen Stellenwert hatten, heute aber kaum noch offen „bewundert“ werden.⁹⁸ Selbstredend hat Hannah Dustin neben diesen in Stein gehauenen materiellen Ehrerbietungen auch einen komplizierten Stellenwert im Imaginären des nationalen Gedächtnisses, der anhand der konkreten Zeugnisse noch zu beschreiben und bewerten ist.

Das hervorragendste Merkmal im Vergleich zu Rowlandson ist, dass in dieser Geschichte an der Scharnierstelle zur Befreiung nicht Verhandlungen und ein Lösegeld stehen, sondern mörderische Gewalt. Eine Gewalt, die sich ganz klar auch als Gegengewalt und Rache für den blutigen Überfall der Indianer versteht. Hannah Dustin ist Opfer und gleichzeitig ihr eigener Befreier. Geld spielt erst wieder eine Rolle als Blutgeld nach der Befreiung, das heisst, als offizielle Belohnung für die getöteten Indianer, für die ausgeübte Gewalt. Die Legitimation der Tat geschieht je nach Ausrichtung der Chronisten eher mit religiösen beziehungsweise juristischen Argumenten. Denn im Gegensatz zu Rowlandson – und im Gegensatz auch zur aktiven Rolle, die Dustin in ihrer Geschichte spielt – haben wir es bei ihrer Geschichte mit einem fast ausschliesslich fremdbestimmten, unpersönlichen Narrativ zu tun. Die erste Version des Zwischenfalls stammt aus der Feder des einflussreichen puritanischen Ideologen und Hexenverfolgers Cotton Mather, er hat Hannah Dustin auch in seinem *opus magnum*, der *Magnalia Christa Americana, the Ecclesiastical History of England* verewigt. Er kann auch als einziger der illustren Chronisten-Reihe für sich in Anspruch nehmen, dass er die Geschichte von der Protagonistin Dustin persönlich gehört habe. Deshalb gilt sein Zeugnis als das Ursprünglichste – obwohl es natürlich keineswegs unparteiisch ist.⁹⁹ Die eigentliche Befreiungstat beschreibt Mather wie folgt:

But on April 30, ... a little before break of Day, when the whole Crew was in a Dead Sleep (Reader, see if it prove not so!) one of these Women took up a Resolution to intimate the Action of Jael upon Sisera [Richter 4 und 5: Jael empfing Sisera, den feindlichen General in ihrem Zelt, gab ihm zu essen um ihm dann einen Zeltpfosten in den Kopf zu stossen]; Being where she had not her own life secured

⁹⁸ So wurde 1958 *The Rescue*, eine Skulptur Horatio Greenoughs vom Osteingang des U.S.Capitols entfernt, die in stark typifizierter Form einen übergrossen mutigen Europäer sowie eine zerzauste Frau vor dem Tomahawk eines fast nackten wilden Indianers zeigt (Turner Strong, 5).

⁹⁹ Vgl. *Riverside*, 183-185 (Mathers *Magnalia*-Fassung) und 195-197 (Thoreaus *rewriting*). Eine genaue Auflistung der verschiedenen Berichte zum Fall Hannah Dustins gibt Kathryn Whitford: <http://hawthorneinsalem.org/Literature/NativeAmericans&Blacks/HannahDuston/MMD2169.html>, 10.6.2008.

by any law unto her, she thought she was not forbidden by any law, to take away the life of the murderers by whom her child had been butchered. She heartened the Nurse and the Youth to assist her in this Enterprize; and all furnishing themselves with Hatchets for the purpose, they struck such home Blows upon the Heads of their sleeping Oppressors, that e'er they could any of them struggle into any effectual resistance, at the Feet of those poor Prisoners, *they bow'd, they fell, they lay down; at their Feet they bowed, they fell; where they bowed, there they fell down Dead.* Only one Squaw escaped sorely. (Riverside, 185; seine Hervorhebungen)

Nicht nur zeigt sich Mather in dieser Schilderung als geübter – und fast schon filmreifer – Regisseur einer bildhaft (um nicht zu sagen: genüsslich) ausgeschmückten Gewaltszene, von Fall, Erniedrigung – „*they bowed*“ – und Tod der im Schlaf überraschten Feinde, sondern er gleicht Dustins Befreiungsschlag auch einer biblischen Rache-Geschichte an und entlastet die „poor Prisoners“ quasi juristisch, mit Bezug auf ein Naturrecht der Rache, worauf ich noch zurückkommen werde.

Trotzdem. Eine punktuelle Täterwahrheit des gewaltsamen puritanischen Kolonialismus in der Neuen Welt scheint hier auf – und wird doch gleichzeitig wieder als Reaktion auf zuerst erlittene und zugefügte Gewalt, als gerechte Rache, beziehungsweise als herausragender Akt der Notwehr erinnert. In Dustins Geschichte können sich Zuhörer und Leserinnen also nicht mehr vollumfänglich – aber immer noch weitgehend – als Opfer imaginieren. Die *black box*, die eine Geiselhaft letztlich für die Daheimgebliebenen trotz vieler Zeugenberichte darstellt, wird hier durch die zusätzliche Facette und konkretisierte Fantasie der gewaltsamen Tat – als wortwörtlichem Befreiungsschlag – ergänzt. Es wird nicht Lösegeld gezahlt, sondern zurückgeschlagen.

Ein weiterer – impliziter – Tauschhandel und Kopfstand der Werte und Zuschreibungen entzündet sich an der einfachen polemischen Frage, die wir spätestens aus heutiger Sicht stellen müssen: Wenn es in diesen frühen *captivities* zentral um die Begegnung und Verhandlungslinien zwischen Zivilisation und Barbarei geht, muss erörtert werden, wer denn in dieser Geschichte nun die Barbaren sind. Mit einer als genuin indianisch definierten Gewalttat – dem Skalpieren mit

einem Tomahawk¹⁰⁰ – befreit sich die brave Siedlerfrau Dustin aus ihrer Gefangenschaft, bevor sie nach Kanada zu den „europäischen Barbaren“, also den katholischen, royalistischen Franzosen verschleppt werden kann. Auch plant die selbstbefreite Geisel zumindest kurzzeitig, zwei Indianer als Gegengeiseln zu nehmen, um ihre Flucht abzusichern. In diesem gewaltsamen Verhandlungsraum der Geiselnahme werden nicht nur Subjekte gegen Lösegeld getauscht, sondern es kommt der ganze Wertekanon der Puritaner unversehens ins Durcheinander – selbstredend ohne dass dies von Dustin oder ihren Chronisten entsprechend kommentiert würde. In einer Verarbeitung des Falls im Rahmen einer Familiengeschichte der Dustins – die als quasi zeitgenössische Monumentformen für die Öffentlichkeit im Internet zur Verfügung gestellt werden – heisst es dazu schlicht: ““Her deed was one of the chief means of checking the cruelties of the Indians, showing them that ‘weak women’ would meet their atrocities in like manner.”¹⁰¹ Die Rede ist also von einem Tauschhandel im Sinne von Aug um Aug, der indianischen Grausamkeit wird mit ebensolcher Grausamkeit begegnet, Gewalt wird gegen Gewalt getauscht. Das eigene Erstaunen, dass diese Tat von einer „schwachen Frau“ ausgeführt wurde, wird ausserdem auf die Indianer übertragen und somit entäussert. Der Fall erscheint als kleiner privater Teilsieg von List und Unerschrockenheit im Krieg gegen die Ureinwohner. Fakt bleibt aber, dass die routinemässig den Indianern zugeschriebene Gewaltsamkeit und Barbarei hier direkt auf die Siedlerfrau übergegriffen hat. Statt die gefürchtete paradoxe Syndrom-Liebe für ihre Gefängniswärter und ihre Welt zu entwickeln, adaptiert Hannah Dustin (in einem invertierten Stockholm-Syndrom) die gemeinhin den Indianern zugeschriebenen barbarischen Gewaltmethoden¹⁰² – aber nicht, um damit eine der ihren zu werden, sondern um sich zu befreien und wieder in ihr altes Dorf, zu ihren „Artgenossen“ zurückzukehren. Die mörderische Puritanerin bleibt also im Dorf und in der Kirche – als bloss zwischenzeitlich furchtlos und wild gewordene Kämpferin gegen die Wilden und gegen die Verschleppung zu den Popisten. Danach geschieht

¹⁰⁰ Weswegen man in späteren Jahren nicht gemeinsam mit den Indianern in den Krieg ziehen wollte. Der indianische Hang zum Skalpieren der Feinde sei den weissen Neu-Amerikanern peinlich, schreibt zumindest Tocqueville (374).

¹⁰¹ Vgl. <http://www.laddfamily.com/16861.html>, 1.4.2008.

¹⁰² Toulouse interpretiert dies in *The Captive's Position* mit Elaine Scarrys *The Body in Pain* als Fortsetzung des Stockholm Syndroms, nämlich als “transformation of the victim's pain into an acceptance of the power of the torturer” (115) und folgerichtig eröffnet sich eine Freisprechung des Folterns auch für sich.

eine scheinbar nahtlose Rückkehr in ein angestammtes weibliches Verhalten. Hannah wird – wie Marie Rowlandson – als leibhaftiges Exempel wieder zum unauffälligen Teil der Gemeinde und damit zur andächtigen stummen Zuhörerin der Prediger, die ihr Schicksal von der Kanzel herab zur Erbauung und Ermahnung vortragen.

Teresa Toulouse will in Mathers Beschäftigung mit dem Fall noch einen anderen Zusammenhang erkennen, der mit Hannah Dustins Schwester zu tun hat, die ein paar Jahre zuvor unverheiratet Zwillinge geboren und die Kleinkinder gleich nach der Geburt ermordet hatte. Cotton Mather sprach damals den sogenannten „execution sermon“ aus Anlass der Hinrichtung dieser Schwester Hannahs. Darin überlagerte er den Körper der unzüchtigen Kindsmörderin mit dem ebenfalls dekadenten „Volkskörper“ der Gemeinschaft. Die *captivity*-Expertin Toulouse sieht nun ihrerseits die beiden Fälle sowie die extensiven Beschreibungen von indianischer Gewalt gegen Puritanerfrauen und ihre Kinder (unter dem Überbegriff „Gewalt gegen Familien“) in Mathers Texten überlagert. Und sie liest diese als Sinnbild für die generelle Wut Mathers auf die sich auflösenden Verhältnisse in den Kolonien: „...Dustan’s murders could have served as a displaced version of the murder/fragmentation of colonials for Mather...“ (Toulouse, *Captive’s Position*, 114). Eine solche Interpretation ist m. E. aber weit hergeholt, eine forcierte und auch undifferenzierte Parallele, wie sie im Umfeld poststrukturalistischer Interpretationen manchmal vorkommt, wenn alles nur noch Zeichen ohne (aussertextliche, historische) Erdung ist. Warum auflösende Verhältnisse der Kolonien in den von Hannah Dustin sehr aktiv und in Eigenregie zerstückelten Körpern von Indianern sehen – eine Gewalttat, die man überdies problemlos theologisch zu instrumentalisieren wusste? Eine Indianerfamilie ist in diesen Weltbildern niemals dasselbe wie eine Siedlerfamilie (die dann, wie die Babies der Schwester, immerhin metonymisch für die ganze Kolonie stehen könnte), erst recht nicht für Mather, für den die Indianer nicht einmal als (Mit)Menschen zählten. Auch ist der Fall von Hannah Dustins Schwester, der von der Kolonialjustiz als Kindsmörderin zum Tode Verurteilten symbolpolitisch sowieso ganz grundsätzlich anders gelagert als derjenige der zur Skalpjägerin und Heldin gewordenen Geisel. Diese beiden verschiedenen von Mathers beschriebenen Gewalttaten sind besser differenziert aus ihren jeweiligen Situationen heraus zu betrachten. Was sich aber auf jeden Fall vergleichen lässt ist die Tatsache, dass wir es bei diesen zwei Schwestern mit zwei

Mörderinnen zu tun haben, deren Taten offensichtlich sehr unterschiedlich be- und nur in einem der beiden Fälle verurteilt werden. In Dustins Fall, wird der Mehrfachmord zur Heldentat. Vergleichbar sind auch die lustgeladenen, überaus detaillierten Beschreibungen verschiedenster Gewalttaten in Mathers Schriften – noch ganz abgesehen von ihrer nachträglichen Bewertung in ihren Texten. Und selbstverständlich kann auch die Zerstümmelung der Indianer – und in der Folge die Heldwerdung Hannah Dustins – als Sinn- oder Denkbild für den Zustand der Kolonien gelesen werden. Aber nicht als simple Metapher. Es scheint darin vielmehr ganz grundsätzlich ein Verständnis von Gewalt als Recht, beziehungsweise als Rechtsetzung auf. Ein in Privatjustiz begründetes Rechtsverständnis also, das für die Kolonien, die noch keine stabile, verschriftete Rechtsprechung und Verfassung hatten, wohl symptomatisch war. „Being where she had not her own life secured by any law unto her, she thought she was not forbidden by any law, to take away the life of the murderers by whom her child had been butchered“ schreibt – und rechtfertigt – Mather die Tat (*Riverside*, 185). Eine solche Interpretation ist bei Teresa Toulouse sehr überzeugend angedeutet: Es geht hier nicht einfach um einen rechtlosen Raum der undifferenzierten Willkür und der Rache, sondern um den gewaltsamen Ursprung des Rechts *tout court* (*Captive's Position*, 116). Gewalt erscheint hier als Vor- und Urszene des positiven Rechts, die später oft verdrängt wird, aber in gewissen Sitten und Ritualen des von grober Gewalt gereinigten Rechts doch immer wieder aufscheint. Und wie wir bei Pocahontas noch genauer sehen werden, kann diese Urszene durchaus auch in einem etwas erweiterten Freudianischen Sinn verstanden werden: Denn der Blick auf die Gewalttaten zwischen Siedlern und Indianern generiert immer wieder falsche, beziehungsweise im Wortsinn verkehrte Fantasien und Interpretationen; eine von ihnen wäre die Liebesgeschichte zwischen Pocahontas und dem Eroberer Captain Smith.

Was bei den von Kathryn Whitford genau aufgelisteten und analysierten verschiedenen Dustin-Fassungen deutlich hervorgeht ist, dass in späteren Versionen die Bluttat noch weiter verschleiert oder „entschuldigt“ werden muss, u.a. mit einem Hinweis auf einen kurzzeitigen Wahnsinn Dustins. Dies sind Indikatoren, dass diese Chronisten bereits im positiven Recht denken, und damit eine Gewalttat irgendwie gerechtfertigt werden musste – am Einfachsten, mit einer temporären psychischen Unzurechnungsfähigkeit. Mather erklärt Dustans Tat, wie gezeigt, mit dem Hinweis

auf den rechtlosen Raum in welchem noch archaisches Recht herrscht. Daraus wird das (Nat)Urrecht auf Rache abgeleitet. Diesen Gedanken lohnt es sich noch etwas weiterzuspinnen, indem man zurück zu Walter Benjamin und seiner Diskussion der Unterscheidung zwischen Naturrecht und menschengemachtem positivem Recht¹⁰³ geht. Daraus lässt sich eine wichtige Aussage über die Geiselnahme im Allgemeinen gewinnen. Liest man nämlich Geiselsituationen als Bühnen, auf denen neben der offensichtlichen Entführung, Erpressung und Befreiung noch viel grundsätzlichere Grössen verhandelt werden, so lässt sich – mit Hannah Dustin – zeigen, dass die Geiselnahme, ebenso wie ihre gewaltsame Brechung, die gewaltsame Entführung wie die Rache, exemplarisch ein Stadium der privaten Rechtssetzung vor der fixen Installierung des positiven Rechts vorführt. Es gilt Naturrecht oder das Recht des Stärkeren – explizit ausserhalb eines wie auch immer gearteten staatlichen Rechts.¹⁰⁴ Der Zweck heiligt in diesem „Vorverfassungszustand“ fürwahr die Mittel, eine Gewaltanwendung zu „gerechten“ Zwecken ist dabei immer schon sanktioniert. Oder in den Worten Benjamins: „dass der einzelne an und für sich und vor Abschluss eines solchen vernunftgemässen Vertrages [der dem Staat das Gewaltmonopol überträgt] jede beliebige Gewalt, die er de facto innehatte, auch de jure ausübte“ („Kritik der Gewalt“, 180).

Dies führt direkt zu den zeitgenössischen Debatten über die Legitimation von Folter in einem Rechtsstaat, die Vorfälle von Abu Ghraib und Guantanamo und den Krieg im Irak, bis hin zur keinesfalls rhetorischen Frage, wer denn heute die Schurkenstaaten sind. Zugespitzt lautet die Antwort darauf entweder die von Bush definierte „Achse des Bösen“ oder die Vereinigten Staaten und ihre Alliierten selbst. Die heutige Verunsicherung darüber, wer die Schurkenstaaten seien, ist nur das Echo der Frage am Anfang der Konföderation auf dem amerikanischen Kontinent: Wer sind die Barbaren? Damals wie heute stellt sie sich im Kreuzfeuer von Selbstsicherheit und Verunsicherung. Heute geht es dabei um die „Legitimation“ von Terroranschlägen, Folter und Angriffskriegen, damals um die noch weitgehend

¹⁰³ Spike Lee blendet in *Inside Man*, auf den ich im letzten Teil dieser Dissertation ausführlich zurückkomme, zwei Schrifttafeln ein, die beim Eingang eines Gerichts stehen: auf der einen steht *lex scripta*, auf der anderen *lex tradita*. Der selbstreflexive postmoderne Film macht so explizit, worum es bei Geiselnahmen immer schon ging, nämlich um eine Erinnerung an die gewaltsame Urszene der Rechtssetzung – und um verschiedene konkurrierende archaische und moderne Rechtsbegriffe.

¹⁰⁴ Dieses Ausserhalb des offiziellen Rechts äussert sich in zeitgenössischen Geiselnahmen mit dem stereotypen Befehl der Geiselnahme: „Keine Polizei!“

im Naturrecht verwurzelten Geiselnahmen und Indianermorde. Unsere These, dass in den *captivity narratives* auch ein Grundstein für das symbolische Gerüst der noch nicht neu verfassten Gemeinde gelegt wird, erhält hier ein konkretes Bild: Die symbolische Heimatlosigkeit, der mit der englischen Krone immer loser verknüpften puritanischen Religionsflüchtlinge, manifestiert sich auch in ihrer Faszination und Infiltration mit Hannah Dustins „gepredigten“ Indianermorden. Mit der Unabhängigkeitserklärung und der ersten amerikanischen Verfassung – also der konkreten Installation eines politisch gerahmten Symbolischen – erhalten die *captivity narratives* automatisch einen anderen Status. Sie werden zu den Urszenen der ersten Romane, und damit zu einer Kernzelle des Imaginären – vor allem auch in der Form von Fiktionalisierungen des *captivity*-Motivs – wie im nächsten Teil klar werden wird.

Aber nicht nur das Werden – und die Geburtswehen – einer politischen Verfassung manifestieren sich in Dustins Geschichte, sondern auch eine (Neu-)Konstituierung der Geschlechterverhältnisse. Meint man doch, bei Hannah Dustin eine Art Baustelle und Verunsicherung der männlichen und weiblichen Rollen herauslesen zu können. Auffällig ist nämlich, dass es in den verschiedenen Quellen eine stark variierende Gewichtung von Ehemann Thomas Dustin gibt, und ausserdem den Versuch, Hannah Dustins Tat als nicht allzu männlich ausschauen zu lassen. Festzustellen ist in Mathers Version eine aus den Grundzügen des *plots* heraus entstehende, gegenüber dem gängigen Geschlechtermodell klar umgekehrte Rollenverteilung. Der Gatte kümmert sich rührend (quasi „mütterlich“) um die vielköpfige Kinderschar und rettet schliesslich – da er keine Auswahl treffen will und kann – allesamt vor den Angreifern. Seine Frau dagegen wird auf eher unweibliche Art draussen bei den Wilden und mit der Waffe in der Hand zur amerikanischen Heldin. Einige der Chronisten müssen deshalb Hannah Dustin und Mary Neff explizit ihre Weiblichkeit und ungefährliche Unschuld bestätigen – jedenfalls bis zur Gewalttat und nach der Rückkehr in die Zivilisation: „She was at no other time found lacking in one of the most peaceful and gentle of natures.“¹⁰⁵ Ebenso muss die Männlichkeit des verschonten Ehemanns mit Nachdruck bestätigt werden: „manfully“ heisst es bereits bei Mather habe er seine „kleine Armee unbewaffneter Kinder“ geschützt. Der Einsatz Gottes, der sich stets im Einsatz der Menschen spiegelt, ist auch hier

¹⁰⁵ Vgl. <http://www.hannahdustin.com/index2.html>, 2.4.2008.

wiederum sichtbar gemacht. Hat doch Vater Dustin die meisten seiner Kinder nicht – wie zuerst geplant – der göttlichen *providence* überlassen und nur eines gerettet,¹⁰⁶ sondern er hat alle unter seine Fittiche genommen und sie so wiederum „by the Singular Providence of God“ (*Riverside*, 183) in Sicherheit gebracht.

In verschiedenerlei Hinsicht bemerkenswert ist die knapp 150 Jahre später niedergeschriebene Dustin-Version des Schriftstellers Nathaniel Hawthorne (1804-1864), der Enkel eines der Hexenrichter von Salem, in dessen Literatur das puritanische Erbe stets einer genauen und ethischen Dekonstruktion unterzogen wird – sei dies nun im bereits erwähnten Roman *The Scarlet Letter* oder in Kurzgeschichten wie „Young Goodman Brown“. Seinen kurzen Abriss zu Hannah Dustin mit Titel „The Duston Family“ publizierte er im Mai 1836 im *American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge* (1834-1837), als dessen Herausgeber er vom März 1835 bis zum August 1836 arbeitete, gemeinsam mit seiner Schwester. In Hawthornes stark ironisch eingefärbter „Duston Family“ werden ein paar entscheidende Verschiebungen zu der von Mather lancierten und tradierten Version der Geschichte vorgenommen.¹⁰⁷

Am Auffälligsten ist Hawthornes harsche, fast schon parodistisch übertriebene Tirade gegen Dustin: Er nennt sie eine „raging tigress“ (136), vor der kein Indianer sicher sein könne, die Wutrede gipfelt im Wunsch, die „alte mörderische Braut“ hätte bei ihrer Flucht gleich im Fluss ertrinken können. Oder sie hätte mit all ihren Skalps in einem Sumpf versinken können, um dort begraben zu bleiben bis zum Jüngsten Gericht – und der dann stattfindenden Konfrontation mit ihren Opfern (135/36). So erscheinen bei Hawthorne die Indianer als Mitmenschen, deren Ermordung vor einem jüngsten Gericht eine Strafe fordern wird. Gerechtigkeit und *égalité* erstrecken sich so neu auch auf die wilden „Anderen“, die im menschlich ausagierten Plan der *providence* nicht aus dem Weg geräumt oder bekehrt werden müssen, sondern jetzt als Ankläger auftreten.

Eine weitere von Hawthornes giftigen Formulierungen und Verwünschungen lautet: Dustin hätte sich auf dem Heimweg auch verlaufen können und „been starved to death in the forest, and nothing ever seen of her again, save her skeleton, with the ten

¹⁰⁶ „That which he should in this Extremity find his Affections to pitch most upon“ (*Riverside*, 183).

¹⁰⁷ Ich zitiere aus Nathaniel Hawthorne, „The Duston Family“, *Hawthorne as Editor. Selections from His Writings in The American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge*, hrsg. von Arlin Turner, Louisiana 1941 (1836), 131-137.

scalps twisted around it for a girdle“ (137). Die misogynen Tendenz dieser Sätze ist oft kommentiert worden, zu wenig beachtet wird, wie bei Hawthornes Dustin-Geschichte die im Exzess seiner Tiraden sowohl gegen Hannah (wie auch gegen die Indianer)¹⁰⁸ eine Kippwahrheit der Ironie aufscheint. Leslie A. Fiedler ist einer der wenigen, der darauf hinweist (vgl. *Return of*, 103). Als ob Hawthorne Mathers altbekannte rassistische Tiraden gegen die nackten wilden Indianerteufel hier probenhalber und mit voller Absicht auf die weisse Siedlerin niederprasseln liesse, um in diesem verbalen Exzess die Hassreden der alten Prediger gegen die Wilden zu spiegeln und damit auch zu entlarven. Meines Wissens ebenfalls noch nicht in Betracht gezogen worden sind die spannenden Parallelen dieses kleinen, wenig bekannten, literarisierten Magazinbeitrags „The Duston Family“ mit Hawthornes fast gleichzeitig, d.h. ein Jahr früher publizierten, sehr berühmt gewordenen *short story* „Young Goodman Brown.“¹⁰⁹ Indem er gleich im ersten Satz seiner Nacherzählung der Dustin-Episode Hannahs Ehemann als Fokalisator einsetzt,¹¹⁰ eröffnet sich unter Einbezug des parallelen Anfangs von „Young Goodman Brown“ eine neue Möglichkeit. Hannahs Abenteuer in der Wildnis können als eine durch die Wahrnehmung und Fantasie des unbescholtenen und zu Tode erschrockenen *Goodman Dustin* gefilterte Version des Geschehenen gelesen werden. Seine verschleppte Frau mutiert in der Wildnis und in der Nachbereitung vor allem vor dem inneren Auge ihres Gatten zum mordenden Monster, das den verhassten, wortwörtlich wildfremden Indianern an Grausamkeit in nichts nachsteht. Wie der literarische „Young Goodman Brown,“ der beim Waldspaziergang seiner braven Frau Faith als Protagonistin eines Hexenkults begegnet (oder sie als solche halluziniert), an dem überdies die gesamte geistliche Elite seines Dorfs teilhat, muss Herr Dustin sich vorstellen, was seine mit blutverschmierten Skalps heimgekehrte Frau in der Wildnis wohl getrieben hat. Diese Vorstellung wird ihm zum lebenslangen Albtraum – oder alpträumerhaft stellt es sich Nathaniel Hawthornes

¹⁰⁸ Bezüglich der Indianer ist Hawthorne allerdings ambivalenter. Er erwähnt in traditioneller Manier „the horrid yell of the raging savages“ (132), beschreibt aber auch, wie sie ihr karges Essen – „the scanty food Providence had sent them“ (135) – gastfreundlich mit ihren Geiseln teilten (135).

¹⁰⁹ Ich zitiere aus Nathaniel Hawthorne, „Young Goodman Brown,“ *The Portable Hawthorne*, hrsg. von Malcolm Cowley. NY 1976 (1835), 53-68.

¹¹⁰ Der erste Satz von „The Duston Family“ lautet: „Goodman Duston and his wife, somewhat less than a century and a half ago, dwelt in Haverhill, at that time a small frontier settlement in the province of Massachusetts Bay“ (131). Zum Vergleich auch noch der erste Satz aus „Young Goodman Brown“: „Young Goodman Brown came forth at sunset into the street at Salem village; ...“ (53).

Erzähler zumindest vor. Mit dieser interessanten Verschiebung, quasi einer Technik des schielenden Auges auf den Fall, eröffnet sich eine neue Lesart der Dustin-Episode. Der Tauschhandel dieser Geiselnahme ist nun plötzlich noch ein anderer. Nicht nur werden hier Indianerskalps gegen Geld getauscht und die Befreiung aus der Geiselhaft mit einem Gewaltakt eingelöst, sondern aus der Perspektive des zurückgebliebenen Ehegatten kehrt überdies eine brave Hausfrau und mehrfache Mutter plötzlich als blutbefleckte, todesmutige Rächerin und Mehrfachmörderin unter das gemeinsame Dach zurück. Die nationale Heldinnenwerdung von Hannah Dustin erfährt durch den schiefen geschockten Blickwinkel ihres Mannes ebenfalls eine andere Färbung. Zumal diese – immer sanktifizierende, mythifizierende und somit auch Blut abwischende – Heldensprechung sicher nicht zuletzt dazu da war, auch auf kollektiver Ebene mit der verstörenden Tatsache umzugehen, dass hier für einmal nicht wie gewohnt ein sanftes, unschuldiges, geschundenes weibliches Opfer aus der Wildnis in die Zivilisation zurückgekauft worden war, sondern eine skalpumkränzte Mörderin sich ohne fremde und monetäre Hilfe, gänzlich mit sehr konkreter eigener Gewalt aus ihrer Gefangenschaft befreit hatte. Genau diesen beunruhigenden Aspekt rückt Hawthornes Version in seinem Magazin für unterhaltendes und nützliches Wissen in den Vordergrund, und untermalt so das entrückte nationale Heldinnendenkmal mit seiner blutigen Genese und Wahrheit. Zudem nähert er sich damit neueren soziologischen Studien zur beunruhigenden Konstellation von Mördern, die nach ihren meist kriegerischen Gewalttaten in die Familien und plötzlich wieder friedliebenden nationalen Gemeinschaften zurückkehren.

Was diese Lektüre ebenfalls eröffnet ist wie gesagt ein neuer Blick auf Hawthornes berühmte Kurzgeschichte „Young Goodman Brown“ (1835). Es erschliesst sich nicht nur die Möglichkeit einer Inspiration von Hawthornes berühmter Kurzgeschichte durch seine Beschäftigung mit dem Dustin-Fall, sondern eine neue Interpretationsebene für „Young Goodman Brown“ durch die Linse der *captivity narratives*. Hawthornes *short story* erscheint in diesem Licht als moderne Reflexion bekannter Motive und Befürchtungen der *captivity*-Literatur mit der Pointe, dass es in „Goodman Brown“ eben nicht die weisse Frau ist, die nicht mehr unversehrt aus der Wildnis zurückkehrt (dort, wo früher die Indianer, jetzt die Teufel hausen, die bei Hawthorne schön dialektisch in Gestalt der frommen Dorfbewohner daherkommen),

sondern der fantasierende – oder, je nach Lesart – tatsächlich traumatisierte Ehemann, der an seinem Verdacht, seiner Halluzination (oder seiner Beobachtung) eine verhexte Frau, ja ein ganzes verhextes Dorf, an seiner Seite zu haben, irre wird. Er wird so zum metaphorischen *captive* seiner eigenen Imaginationen und Ängste die in phantomatisch jagen.¹¹¹ Damit sieht man auch bei „Young Goodman Brown“ wie nahe die Motive der *captivity narratives* an diejenigen der Hexenverfolgungen und – fantasien anschliessen. Eine solche Verbindung wird auch in den Schriften von Cotton Mather explizit gemacht: „... this inexplicable War [= *Second Indian War* auch *King William's War* genannt] might have some of its Original among the Indians, whose Chief Sagamores are well known unto some of our Captives, to have been horrid Sorcerers, and hellish Conjurors such as conversed with daemons“ (zit. in Faludi, 231/32). Die *captives* zeigen sich so nicht nur als geeignet für die Veranschaulichung und Verbreitung puritanischer Theologie und Ideologie, sondern auch als genuin unheimliche, gespensterhafte Figuren. In Anlehnung an eine Formulierung Cotton Mathers überschreibt Richard Slotkin sein Kapitel zu den puritanischen Hexenverfolgungen mit „Witchcraft: ‚Captivity to Spectres‘“ (*Regeneration*, 128ff).

Eine nochmals ganz neue Umdeutung erfährt die Geschichte von Hannah Dustin beim Transzendentalisten Henry David Thoreau in einem Abschnitt aus dem Kapitel „Donnerstag“ seines auf sieben Tage aufgeteilten Buchs *A Week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849).¹¹² Nun kann Thoreaus Werk über weite Strecken auch als eleganter intellektueller und schriftstellerischer Kraftakt gelesen werden mit dem Plan, der Natur das religiös und kulturell kodierte, grauenerregende, furchteinflössende Chaos der Wildnis auszutreiben. Thoreaus Rückkehr in die Natur – in Worten und Taten – ist etwas sehr Verschiedenes vom Schreckbild der Natur als gefährlicher, unberechenbarer Wildnis und Hort mörderischer Barbaren und Dämonen, wie es noch für die ersten Siedlergenerationen wirksam war. Seine einsamen Wälder erscheinen als gewissermassen aufgeklärte, entzauberte, und sofort wieder neu verklärte Naturschauplätze. Das Individuum spielt darin eine kleine, aber

¹¹¹ Siehe den zweiten Teil dieser Arbeit, worin diese *condition moderne* und ihre unheimlichen Aspekte ausführlicher beschrieben werden.

¹¹² Ich zitiere aus Henry David Thoreau, „From A Week in the Concord and Merrimack Rivers,“ *American Captivity Narratives. Riverside Edition*, hrsg. von Gordon M. Sayre. Boston/NY 2000 (1849). 195 – 197.

bedeutsame Rolle als strahlendes, gleichfalls verklärtes Wahrnehmungszentrum wie in Emersons berühmter Zeile „I am the all-transparent Eye-Ball.“ Es ist dies eine mystische, remythisierte Natur ohne Gott, bzw. haben das Individuum und die Natur Gott in sich aufgenommen – das Subjekt betrachtet, oder vielmehr, er-lebt sich jetzt die Natur mit einem übersinnlichen Wahrnehmungsapparat. Die Natur pendelt bei Thoreau ganz wahr in einer Dialektik der Aufklärung, die weder im Unheil der totalen Rationalisierung erstrahlt noch zu einem vormodernen Animismus zurückstrebt.

Diese typische Thoreausche (Re)Kodierung der Natur zeigt unter Einbezug von Dustins Gewalttat eine verstärkte Wirkung, die sich aus dem dargestellten Kontrast speist: Die blutige Dynamik von Gewalt und Gegengewalt zwischen Indianern und Siedlerin findet in Thoreaus Lesart inmitten unschuldiger oder zumindest gleichmütiger Natur statt, die jeden menschlichen Zwischenfall auf ihrem Grund und vor ihrer Kulisse eh überdauern wird. Deshalb kann man auch sagen, dass in Thoreaus Nacherzählung der Dustin-Episode die Hauptverhandlungsmasse die Natur ist oder genauer: die Konfrontation zwischen vergänglicher menschlicher (Un)Tat und überzeitlicher Naturkulisse – die jeweils nur über die menschlichen Projektionen und Fantasien eine bedrohliche Färbung annimmt. Thoreau beginnt seine Nacherzählung mit Dustins Heimpaddeln nach beendeter *captivity* und Bluttat – sie und die Heimkehrertruppe sind nervös und schuldbeladen. Der Urwald ist, gemäss Thoreau, „to the white man a drear and howling wilderness, but to the Indian a home, adapted to his nature, and cheerful as the smile of the Great Spirit“ (*Riverside*, 197). Und so ergeht es auch Hannah Dustin auf ihrem Boot:

Every withered leaf which the winter has left seems to know their [gemeint ist die ganze Dreiergruppe aus Dustin, *nurse* Neff und Jüngling] story, and in its rustling to repeat it and betray them. An Indian lurks behind every rock and pine, and their nerves cannot bear the tapping of a woodpecker. (*Riverside*, 196)

Mit der Rückkehr in die Gemeinschaft entsteht und wächst – in Thoreaus Vorstellung – das Schuldbewusstsein und damit einhergehend eine Dämonisierung der Natur. Die Natur wird dabei gar zum eigentlichen Panoptikum¹¹³ – alle Blätter beobachten die Indianermörder und klagen sie an.

¹¹³ Foucault diskutiert in seiner Studie *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* Jeremy Bentham's (1748-1832) Panoptikum-Konzept für Strafanstalten und Fabriken als typisches modernes Überwachungs- und Ordnungsprinzip von Disziplinargesellschaften.

Dieser Ansatz lässt sich über Thoreaus Kommentar zum Apfelbaum an welchem, gemäss Mathers Nacherzählung, die Indianer einem Säugling das Gehirn aus dem Kopf geschlagen haben, noch genauer veranschaulichen. Dieser Apfelbaum ist also Ort einer Gräueltat, einer Szene nackter barbarischer Gewalt, die die Indianer einem unschuldigen Kleinkind antun. Aber, so Thoreaus Ergänzung, er bleibt auch einfach ein unschuldiger Produzent von Äpfeln für ganze Generationen: „there have been many who in later times have lived to say that they had eaten of the fruit of that apple-tree“ (*Riverside*, 197). Und selbstredend ist dieser Apfelbaum auch eine metonymische Verlängerung des Paradiesbaums mit der verbotenen Frucht der Erkenntnis,¹¹⁴ die gerade auch in biblisch inspirierten Bilddarstellungen oft als Apfel gezeichnet wird – womit wir wieder in einem uralten Schuldzusammenhang stehen. Bei Thoreau erscheint nun insbesondere auch dieser mythische „Schuldbaum“ im Paradies entschuldet: Er steht (in direkter Umkehrung zum Baum der Erkenntnis, der als Mahnmal von Schuld – *avant la lettre* – im Paradies steht) als Mahnmal der reinen Unschuld inmitten von blutiger Schuld. Alle Verantwortung, auch die der Versuchung, liegt so radikal beim Menschen.

Hätte Hannah Dustin nicht zum Tomahawk gegriffen, wäre sie nach Kanada zu den verhassten katholischen „Popisten“ verfrachtet worden, wie die bei Mather ebenfalls erwähnte Hannah Swarton, und dort eher spirituellen denn mörderischen Versuchungen und Tauschmanövern ausgesetzt worden. Eben dahin wurde auch der *minister* John Williams verschleppt. Sein *captivity narrative* war, wie Mary Rowlandsons zuvor, ein Bestseller. Er ist aber – im Gegensatz zu Rowlandson, Dustin und Pocahontas – heute etwas vergessen gegangen. Dies hat gewiss auch damit zu tun, dass wir es hier – trotz blutigem Auftakt – mit einer entschärften und eher statischen, weil sehr introspektiven Geiselsituation zu tun haben, bei der es letztlich nicht mehr um Tod oder Leben, sondern um eine Bekehrung zum Katholizismus oder Standhaftigkeit im Calvinismus geht. Freiheit *qua* Bekehrung zum Katholizismus lautet hier die Erpressung, oder anders gesagt, durch Williams Widerstand allen Bekehrungsversuchen gegenüber, bleibt er eine Geisel. Seine

¹¹⁴ Oder in Fiedlers Worten: „Is it the Second Fall of Man in the Second Paradise of the New World, which Columbus so firmly believed to be the same as the First.“ Ob bei Thoreau allerdings tatsächlich auch wieder die Frau verantwortlich ist für den Sündenfall, wie es der zu misogynen Interpretationen neigende Fiedler unterstellt, ist sehr fragwürdig, da Thoreau jeweils schlicht vom „white man“ (als Gegensatz zum „Indian“) schreibt, der das Gleichgewicht der Natur durcheinanderbringt (*Riverside* 197).

standhafte Haltung, die schliesslich mit der Befreiung durch Lösegeldzahlung belohnt wird, findet über die Niederschrift als *captivity narrative* eine sich multiplizierende Verbreitung als Mahnmal der Standhaftigkeit nicht nur gegenüber der Wilden, sondern vor allem auch gegenüber andersgläubigen Christen. Was ebenfalls gleich erwähnt werden muss: Im engsten Familienkreis des standhaften Pastors Williams ergibt sich ein weit heterogeneres Bild diese vorbildliche Bekehrungsresistenz betreffend.

Nach den Frauen haben wir hier also den ersten, einflussreichen weissen Mann, der seine zweijährige Gefangenschaft als *captivity narrative* unter dem Titel *The Redeemed Captive Returning to Zion. By John Williams. Minister of the Gospel in Deerfield (1706-1707)* niederschreibt.¹¹⁵ Williams ist über seine Frau Eunice Williams-Mather verwandt mit dem Mather-Clan, sie war eine Cousine von Cotton Mather – der Williams' *narrative* auch herausbrachte – und eine Nichte von Increase Mather. Sie wurde wie ihr Mann entführt, aber geschwächt durch eine nur kurze Zeit zurückliegende Schwangerschaft und Geburt, beim Marsch Richtung Kanada von den Abenaki-Indianern umgebracht. Williams' jüngste Kinder starben bei der Attacke, vier weitere wurden ebenfalls in die Gefangenschaft verschleppt.

Williams' Buchtitel gewährt drei zentrale Einsichten: Erstens geschieht hier eine deutliche Betonung des Endes der Gefangenschaft oder, präziser ausgedrückt, des im religiösen Sinn erlösenden Aspekts der Befreiung: „Redeemed Captive Returning to Zion“. Die Predigt ist hier also schon im Titel angelegt. Zweitens: Die Neue Welt heisst bei Williams ohne Umschweife Zion, bedeutet also das prophetisch geladene gelobte Land, was die puritanischen Siedler zu christianisierten Juden stilisiert, die nun endlich in der Heiligen Stadt angekommen sind, also ihre vorgezeichnete Bestimmung erreicht haben – zumindest in ihrer eigenen Selbstdarstellung und Imagination, die auch von den Mathers geteilt wird. Drittens, der Autor dieses *captivity narratives* ist ein „minister of the Gospel“, also ein Kirchenmann, ein Priester der Gemeinde Deerfield und so – wie die Generationen der Mathers-Männer und eine Reihe anderer Gemeindevorsteher der Neuen Welt – ein leibhafter Repräsentant von Michel Foucaults Konzept des „pastoral power“ als typische Verschmelzung von spiritueller und politischer Macht. Bezieht man diese erste Seite

¹¹⁵ Ich zitiere aus der Edition: John Williams, *The Redeemed Captive Returning to Zion* [reprinted from the 1853 Version], Bedford 1987 (1706/07).

der Originalausgabe von 1706-07 (in der Edition von 1853 als Faksimile wiedergegeben) mit ein, liest man da ausserdem: „A Faithful History of Remarcable Occurrences“. Betont wird damit sowohl die Wahrhaftigkeit – wir haben es hier mit einer wahren Geschichte eines real geschehenen Ereignisses zu tun, was im Zusammenhang mit den im 18. Und 19. Jahrhundert vermehrt auftauchenden erfundenen *captivities* zur wichtigen Unterscheidung wird –, wie auch die Ausserordentlichkeit, das Sensationelle um nicht zu sagen Wundersame des Zwischenfalls. Eine mit Metaphysischem geladene am eigenen Leib durchlebte authentische Erfahrung zum religiösen Beispiel und mahnenden Hirtenbrief an die Gemeinde verschriftet.

Der Autor bestätigt weiterhin seine eigene Autorschaft („drawn up by himself“) – die Geisel ist hier also *qua* Geschlecht auch der alleinige Autor – und erwähnt die „incursion of the French and Indians“, die zu seiner Gefangenschaft führte. Wir haben es also erklärermassen nicht mehr mit einem zweipoligen Zusammenstoss zwischen Ureinwohnern und englischen Siedlern zu tun, sondern mit einer komplexeren Situation. Eine dritte Partei ist involviert, die katholischen Franzosen, welche den Puritanern aus kolonialistischen, aber auch aus religiösen Gründen feindlich gesinnt waren. Williams' Narrativ erweist sich so als Geiselbericht und Tauschhandel einer neuen Sorte. Es geht nicht mehr hauptsächlich um Barbarei und Angst vor den Wilden und den Entbehrungen der Wildnis, sondern um einen Heiligen Krieg um Seelen, Bekehrungen und Glaubensbekenntnisse – die Möglichkeit des Todes ist eine Stufe zurückgesetzt, die eigentliche Gefahr eine andere: nicht mehr das Bangen um das nackte Leben, sondern das Bangen um religiöse Standhaftigkeit. Letztlich geht es um nichts weniger als die Frage, welche Konfession die Neue Welt prägen werde, die katholische oder die reformierte. Andere Tauschwerte treten scheinbar in den Hintergrund. Ziel ist es, die eigene Religion zu verbreiten oder zu bewahren, kurz, es geht um Proselytismus – unter Zuhilfenahme von Geiseln. Der puritanische „Priester des Evangeliums“ John Williams, seine Frau und Kinder werden nach Kanada entführt, um zum römischen Katholizismus bekehrt zu werden, was in Anbetracht seiner Stellung in der Gemeinde eine Fanalwirkung – zumindest unter den ebenfalls gefangenen Puritanern – haben könnte. Eine weitere These zu seiner Entführung lautet, dass man ihn gegen einen prominenten, wertvollen Gefangenen der Gegenseite – manche behaupten, den

berühmten französischen Piraten Baptiste¹¹⁶ – eintauschen wolle. Er selbst sieht seine Funktion wiederum darin, sich und seine Mitgeiseln unter allen Umständen davon abzuhalten, den katholischen *superstitions* (Glaube an das Fegefeuer, Beichte, Ablasszahlungen, Heiligenverehrung, den pompösen Rituale während Messen und Feiertagen, Prozessionen, und dem Papsttum etc.) zu verfallen, und unbedingt dem schrifttreuen, entschlackten, puritanischen Glauben an die Vorsehung treu zu bleiben. Als seine Gegnerschaft operierte eine der damals aggressivsten Missionarsgruppe überhaupt, die papstverschworenen Jesuiten. Der Kampf ging natürlich nicht zuletzt um die komplexen katholischen Hierarchien – wie im Himmel, so auf Erden – welche sich zu monarchistischen und absolutistischen Regierungsformen fügen. Die Puritaner lebten dagegen letztlich mit und in vergleichsweise flachen Hierarchien, einem demokratischen Prototyp, jeder steht letztlich allein und direkt vor Gott, instruiert und geleitet von den Predigern mit ihrer *pastoral power*. Die Bibel galt ihnen als das einzige Geländer des Daseins und des Jenseits, und keine rituellen Schlupflöcher oder die harschen Übergänge zwischen Göttlichem und Weltlichem abdämpfende liminale Institutionen wie (Heiligen)Bilder, Fegefeuer und Beichte sind erlaubt. Dies ist der christliche Hauptschauplatz von Williams Bericht. Die Indianer tauchen in seiner Geschichte nur noch am Rande auf, als kriminelle Handlanger der Katholiken, die das Dorf Deerfield (Massachusetts) überfallen und die Gefangenen dann nach Kanada transportieren, um sie dort den französischen Kolonialherren zu verkaufen. Williams bezeichnet die Indianer als Heiden, im Gegensatz zu seinen Gefängniswärtern, den Franzosen, die er Papisten nennt. Keine (Angst vor) Verwilderung und Barbarisierung in indianischer Gefangenschaft wie bei den weiblichen *captives*, steht hier also im Vordergrund, sondern ein „zivilisiertes“ Verhandeln religiöser Hegemonie. Nach einer kurzen Zeit unterwegs mit den indianischen Entführern, wohnt Williams fast zwei Jahre lang unter Hausarrest in einer Ortschaft in der Nähe der kanadischen Stadt Montreal. Es herrscht hier also Arbeitsteilung im Geiselgeschäft: Die traumatisierende Gewalt rührt aber natürlich immer noch vom indianischen Überfall her – die Gefangenschaft bei den Franzosen steht unter dem Zeichen einer psychologischen Druckausübung und versuchten Manipulation.

¹¹⁶ Dies behaupt zumindest diese kirchengeschichtliche Quelle:
<http://chi.gospelcom.net/DAILYF/2002/11/daily-11-21-2002.shtml>, 17.3.2007.

Gleichzeitig passiert aber eine Überlagerung der katholischen Gebräuche mit dem indianischen Animismus – also eine propagierte Verwilderung der verhassten römisch-katholischen Religion als Zauberglaube.

Williams' erster Satz verankert seinen Bericht fest im puritanischen religiösen Plan, wie wir das bereits bei Dustin und Rowlandson gesehen haben.

The history I am going to write proves, that days of fasting and prayer, without reformation, will not avail to turn away the anger of God from a professing people; and yet witnesseth how very advantageous gracious supplications are, to prepare particular Christians patiently to suffer the will of God, in very trying public calamities. (Williams, 9)

Hier zeigt sich nochmals die schwierige Paradoxie einer von Gott vorbestimmten, aber unberechenbaren Welt. Gebete und auch Fastenopfer können Gottes Zorn nicht immer verhindern. Trotzdem muss gebetet werden, damit auserwählte Christen – als Statthalter der ganzen Gemeinde – die Folgen von Gottes Wille, also die Geiselhaft, besser und duldsamer zu überstehen.

Betont wird mehrfach der prüfende Charakter (*trial*) der Gefangenschaft. Zum ideologischen Tauschobjekt wider die Bekehrung wird hier nicht nur der gesamte Bericht, sondern insbesondere auch ein Brief, den Williams in seiner Gefangenschaft an seinen von ihm getrennten Sohn schreibt, der, ebenfalls gefangen genommen, sich schliesslich zum Katholizismus bekehren liess. Williams versucht mit aller Kraft des geschriebenen Worts seinen Sohn und mit ihm weitere Mitgefangenen von dieser Bekehrung abzuhalten. Ein weiterer „Pastoral Letter“ den Williams in der Authentizitätsgarantie seiner Gefangenschaft *behind enemy lines* verfasst hatte, taucht – noch während der Gefangenschaft – als eingefügtes Element in einer Predigt Cotton Mathers wieder auf und wird später auch in dessen Predigtsammlung „Good Fetch'd Out of Evil“ abgedruckt. Damit werden die Adressaten vervielfacht und der Mahn- und Mutbrief mutiert zum Grundsatzdokument betreffend der Standhaftigkeit gegenüber Missionierungsversuchen von Seiten der „Popisten“. Die freien Puritaner in ihren Gemeinden erscheinen so als ebenso gefährdet in der Standhaftigkeit ihres Glaubens wie ihre bei den Franzosen gefangenen Brüder. Sie sind damit Geiseln im übertragenen Sinn. Dies öffnet das Feld für die Literatur des 19. Jahrhunderts in welcher die Geiselsituation immer mehr auch zur psychologischen *condition humaine* (bzw. *puritaine*) oder zum auf andere menschliche Geschehnisse und

Grenzzustände übertragenen metaphorischen Gefühls- und Situations-Muster wird, während die konkreten und nach dem einfachen Zweifrontensystem – die Puritaner als *captives* und Erpresste, die Indianer als Geiselnnehmer – verlaufenden *captivities* immer weiter abnehmen. Oder präziser: „Traditionelle“ Entführungen und *captivities* werden zum routiniert eingesetzten, oft erfundene Spannungsbaustein in der Literatur. Die Geiselhaft im übertragenen säkularisierten Sinn avanciert gleichzeitig zum markanten Sinnbild für die Dilemmata des modernen Subjekts *tout court*, wie es von verschiedenen Theoretikern (post)moderner Subjektivität des 20. Jahrhunderts diskutiert wird.¹¹⁷

John Williams Geiselhaft hat schliesslich ein sehr materialistisches Ende gefunden. Die im Titel angekündigte *redemption* ist – auch hier wieder – letztlich ganz profan: Im November 1706, endete Williams' *captivity*. Governor Dudley von Massachusetts zahlte den Franzosen ein Lösegeld und sandte ein Schiff, das die Geiseln zurück nach Boston brachte.¹¹⁸ Eine entscheidende Erbschaft und Fussnote zu Williams' Narrativ ist die Geschichte seiner Tochter Eunice und ihrer Nachkommen. Sie blieb freiwillig bei den Indianern und heiratete einen von ihnen. In ihr scheint eine ganz andere verstörende Entwicklung und Erfahrung auf, die, so gut es ging, hinter Williams' in sich geschlossenen erbaulichen *captivity narrative* zurückgedrängt wurde.¹¹⁹ Sowohl Eunice als auch die Tatsache der Rassenmischung erscheint als – erst nachträglich rekonstruierte – tabuisierte Erinnerungslücke innerhalb der *captivity*-Tradition.¹²⁰ Interessanterweise erhalten gerade diese ursprünglich tabuisierten Frauen, die lieber bei den Wilden blieben, dann in der Popkultur des 20. Jahrhunderts einen Platz. In einem sehr berühmten Fall findet eine solche Liebe zwischen weisser Frau und „wildem“ Mann sogar eine ausgesprochen explizite Würdigung als gänzlich geglückte grosse Romanze, funktionierende Beziehung und Verbindung

¹¹⁷ Siehe hierzu die Teile 2 und 3 dieser Dissertation. Dort wird auch noch genauer herauszufinden sein, inwiefern die alten puritanischen Parameter der *captivity narratives* in den modernen und postmodernen Geiseln Geschichten nachwirken, und als Wiederkehr des in die Latenz gewanderten auch wieder an die Oberfläche drängen, wie ich dies in der theoretischen Einleitung bereits vorskizziert habe.

¹¹⁸ Ein gutes Jahr später wurde er dann von seiner alten Gemeinde in Deerfield quasi zurückgekauft, d.h., man bot ihm Geld und ein Haus an, wenn er zurückkehren würde.

¹¹⁹ Eine literarische Aufarbeitung der Familiengeschichte Williams, mit den verschiedenen „unerlösten“ Kindern gibt John Demos in *The Unredeemed Captive. A Family Story From Early America*. NY 1994.

¹²⁰ Zu dieser Thematik vgl. u.a. Roy Harvey Pearce, *Savagism and Civilization. A Study of the Indian and the American Mind*, Baltimore 1967. Wie wir gleich bei Pocahontas sehen werden, gibt es auch „glückliche“ dargestellte Versionen dieses gefürchteten Schreckgespensts *miscegenation*.

zweier Seelenverwandter. Gemeint ist die Liebe zwischen Tarzan (dem sogenannten Affenmenschen) und seiner Jane, die ja ursprünglich seine Geisel war. Wesentlich ist dabei aber natürlich der Aspekt, dass Tarzan zwar wild, aber weisser Hautfarbe ist. Etwas weniger glücklich und weltoffen ist die Darstellung einer solchen Beziehung in John Fords Western *The Searchers* (1956) nach dem gleichnamigen Roman von Alan Le May von 1954. Ich werde im dritten und letzten Teil dieser Arbeit auf diese beiden Fälle zurückkommen.

Die nationale Ikone Pocahontas – Ein doppelter *captivity narrative* verkleidet und erinnert als *love story*

When I think of Pocahontas, I am ready to love
Indians. (Herman Melville. *The Confidence Man*,
122)

Als Abschluss der *captivity narratives* und der dazugehörigen Diskussion der Urgeiseln der USA, geht es nun nochmals ganz zu den Anfängen zurück, zur Landung der ersten Handelsschiffe der Virginia-Company. Wir treffen dort auf eine doppelte Geiselnahme, deren kulturelle Nachwirkungen alle *captivity*-Bestseller bei weitem übertrifft – und bei der es um eine als glücklich dargestellte rassenübergreifende Liebesgeschichte geht. Gemeint ist die Geschichte von Pocahontas und Captain John Smith. Besonders die Indianerprinzessin Pocahontas ist heute viel bekannter und stärker im nationalen Gedächtnis und in allen möglichen Verästelungen von Hoch- und Popkultur verankert als die weissen Puritaner/innen Rowlandson, Duston und Williams. Pocahontas' Geschichte wird aber auch nur selten in einen Zusammenhang mit der *captivity*-Tradition gestellt und besprochen.¹²¹ Obwohl dies etwas ungewohnt ist, werden wir die Pocahontas-Legende als *captivity narrative* diskutieren – und zwar als doppelte Geiselgeschichte: nämlich diejenige von John Smith, wie auch diejenige von Pocahontas; wobei interessant ist, dass eine

¹²¹ Pauline Turner Strong hat aber zum Beispiel durchaus festgehalten dass „[t]he most famous Anglo-American narrative of captivity among Indians, by Capt. John Smith, dates to his *Generall historie of 1624*“ (2). Ihre Studie ist auch eine Auseinandersetzung mit Pocahontas als Geisel, also demjenigen Aspekt, der ihr als nationaler Ikone nicht – oder nur implizit – eingeschrieben ist.

heroische Indianerfrau und spätere Geisel der Engländer zur Gründungsikone der USA wird, und nicht etwa der weisse Captain, der selbst ein *captive* der Indianer war und dem sie das Leben gerettet haben soll. Gleich zum Auftakt gilt es, eine signifikante Umkehrung zu konstatieren: Pocahontas ist eine der wenigen indianischen Geiseln in puritanischer Gefangenschaft – wie gesehen war das Gegenteil die Regel – und ausgerechnet diese verkehrte „Ausnahmegeisel“ avanciert im 19. Jahrhundert (davon wird gleich noch die Rede sein) zur Gallionsfigur des unabhängig gewordenen, weissen amerikanischen Staats.

Pauline Turner Strong zeigt in *Captive Selves, Captivating Others* auf, dass es selbstverständlich grundlegende Unterschiede gibt in der Behandlung und Erinnerungen der *captives* Smith und Pocahontas: „The captivity of colonists such as John Smith is utilized to justify violent conquest, whereas the captivity of Indians such as Pocahontas and Squanto, so instrumental to that very conquest, remains uninscribed“ (20).

And contrary to the hegemonic representations of Pocahontas acting upon her own free will, it was as a captive of the English that Pocahontas was converted to Christianity and accepted the hand of John Rolfe. Abducted by the English and held hostage for a year in an attempt to force her father to capitulate to colonial demands, Pocahontas served as a valuable and docile instrument of colonial conquest in Virginia. [...] As savior, informant, captive, wife, and mother, Pocahontas embodies the complexity of the relationship among captivity, knowledge, and power in early colonial Virginia. (Turner Strong, 47)

Wie von Turner Strong ebenfalls diskutiert, verdankt sich die Gründungsszene für das *Thanksgiving*-Fest, das alljährliche festliche Truthahnessen am vierten Donnerstag im November, das in unzähligen Filmen zur Veranschaulichung des amerikanischen Albtraums im Familienkreis benutzt wird, der Erinnerung an den Indianer Squanto (bzw. Tisquantum, ca. 1580 – 1622); nach Turner „one of the few Indians known to American schoolchildren“. Er brachte den verhungerten Pilgern weiland Maissamenkörner und lehrte sie, die Pflanze anzubauen:

The hospitality of Squanto and Native Americans more generally is commemorated each year at the Thanksgiving Day feast – a traditional practice that to Anglo-Americans represents salvation, peaceful communion, and the legitimate occupation of a plentiful land. (Turner Strong, 19)

Eine ähnliche Rolle spielt Pocahontas und ihre Nahrungsmittelgeschenke an hungernde Siedler in der amerikanischen Erinnerung, wie wir später noch anhand der Filmbeispiele sehen werden. In Pocahontas Liebesgeschichte mit weissen Eroberern aus der sich auch eine Liebesgeschichte der noblen Wilden mit der weissen Zivilisation überhaupt herauslesen lässt, verdichtet und überhöht sich so nicht nur eine freiwillige Bekehrung und Zivilisierung der Wilden zum Christentum, sondern auch die Figur des friedlichen Gastmahls als genaue Gegenfigur zur Geiselsituation.¹²²

Ausgehend von Leslie A. Fiedlers *The Return of the Vanishing American*, der Pocahontas als Gegengeschichte zur Gewalt von Hannah Dustin bezeichnet (95), kann man sie auch als Gegenmodell zu Mary Rowlandson lesen: Als Gegenmodell zu Rowlandsons propagandistisch gesteuertem, unverholtem Hass auf die „praying indians“ haben wir hier eine getaufte, „eingebürgerte“, indianische Prinzessin als machtvolle nationale Ikone, die bis in unsere Zeit hinein äusserst einflussreich bleibt. Sie ist diejenige Figur, die es von allen erwähnten *captives* also am Augenfälligsten ins nationale Imaginäre geschafft hat. Im Gegensatz zum immer versteckteren Einfluss von Hannah Dustin – man könnte sich schwerlich einen Disneyfilm mit ihrer Geschichte vorstellen – und dem Indianerbild, das sie verkörpert, wurden künstlerische Zeugnisse zu Pocahontas auch nicht aus dem Capitol in Washington D.C. entfernt, sondern hängen immer noch dort, ich werde darauf zurückkommen. Auch ist sie eine der ersten Ureinwohnerinnen überhaupt, die sogar am englischen Hof vorgeführt wurde.

Pocahontas' Geschichte – oder vielmehr die Ereignisse, die ihrer zigfach wiedererzählten Geschichte zu Grunde liegen – geschahen zeitlich viel früher als die Berichte, die wir zuvor interpretiert haben, nämlich bereits ganz am Anfang des 17. Jahrhunderts, im Jahre 1607. Dies macht die Smith-Pocahontas-Episode zum symptomatischen Bericht eines der allerersten Kontakte zwischen Indianern und den frühesten Siedlern, die an den Ufern der Neuen Welt auftauchten. Bei dieser frühen Landung geht es primär um Handel, weniger um puritanisches Exil und Mission wie

¹²² Ebenfalls als Geiselschichte in derselben Tradition wie Mary Rowlandson diskutiert Rebecca Blevins Faery die Legende von Pocahontas in *Cartographies of Desire: Captivity, Race, and Sex in the Shaping of an American Nation* (Norman 1999). Blevins Faery liest Rowlandson und Pocahontas einerseits als *captivity narratives* – aber auch als nationale Mythen. Sie betont insbesondere, wie in beiden Narrativen sowohl Rasse wie auch Geschlecht für ein nationales Imaginäres vorkonstruiert werden.

in Massachussetts (wo z. Bsp. Mary Rowlandson lebte). Es geht hier also um eine Urszene in einem noch genauer zu bestimmenden, sehr eigentlichen Sinn: Jamestown in Virginia, ist *die* Gründungsstätte und Kernzelle Amerikas, kurzum der USA, wie wir sie heute kennen, benannt nach der *Virgin Queen*, Königin Elizabeth I. von England. Der „Bundesstaat“ Virginia liefert auch das Vorbild der Ersetzung der Kolonialstatuten durch eigene Verfassungen, daraus entsteht 1776 die *Virginia Bill of Rights* und 1785 die *Virginia Statue of Religious Liberty*.

Die erzählerische Perspektive und das Problem des Wahrheitsgehalts der Geschehnisse um Pocahontas sind komplex. John Smith schreibt seine Erlebnisse 17 Jahre nach seiner (vermutlichen) Gefangenschaft bei den Powhatan-Indianer als Teil seiner *Generall Historie of Virginia* (1624) nieder. In seinen Tagebuchnotizen aus den Zeiten der Landung wird Pocahontas aber mit keinem Wort erwähnt, was zu anhaltenden Spekulationen führt, ob der Zwischenfall nicht sowieso gänzlich erfunden sei.¹²³ Pocahontas' Geschichte – im Gegensatz zu Rowlandsons und wie Hannah Dustins Geschichte – ist nie in ihren eigenen Worten niedergeschrieben worden, sondern funktioniert als wortwörtlicher *master narrative* (u.a. John Smiths), der sich im Laufe der Zeit immer mehr zu einem schlaue komponierten und gezielt deformierten Gründungsmythos ausprägte, der reale geschichtliche Ereignisse und Gewalttaten effizient überblendete. In anderen Worten: Man war nach Virginia gesegelt, um dort Gold zu finden und reich zu werden. Gold gab es zwar keines, aber dafür den Stoff einer Legende, mit der sich die wachsende Nation zusammenschweissen konnte. Der historische Kern dieser Legende ist schnell erzählt: Captain John Smith, von der Krone als einer der Anführer der Expedition auserkoren, wurde im Dezember 1607, sechs beschwerliche Monate nach der Landung im späteren Jamestown Fort, von Powhatan-Indianern entführt; er war damals 27, Pocahontas ungefähr neun, höchstens zehn Jahre alt. Gemäss seinen Schriften rettete ihm Pocahontas während einer indianischen Opferungszeremonie

¹²³ Eine neuere Publikation von Leo Lemay, *Did Pocahontas Save Captain John Smith?*, kommt indes zum Schluss, dass die Rettung von Smith durch Pocahontas tatsächlich stattgefunden habe, womöglich aber als Teil eines festgefügt Rituals, einer sogenannten Tradition der „mock execution and salvation“ (siehe auch <http://www.apva.org/history/pocahont.html>, 16.5.2007). – „There are eight unmistakable references in Smith's writings to Pocahontas's saving his life The overall evidence supplied by all eight (and possibly nine) references proves beyond the shadow of a doubt that Pocahontas rescued him It actually happened“ (Lemay, 98). Vergleiche auch <http://www.apva.org/history/pocahont.html>, 16.5.2007). Dagegen schreibt Edward Wingfield in *A Discourse of Virginia*, der Zwischenfall sei unwahrscheinlich: <http://etext.lib.virginia.edu/etcbin/jamestown-browse?id=J1023>, 16.5.2007.

das Leben, indem sie sich schützend vor ihn stellte. Sicher ist, er wurde im Januar 1608 wieder freigelassen, dann zum Präsidenten der Kolonie ernannt. Er verliess 1609 Virginia nach einem Schiesspulverunfall – und kehrte nie mehr in die Neue Welt zurück. Erst 1613 wurde dann Pocahontas, bereits mit einem Indianerkrieger verheiratet, von den Jamestown-Siedlern entführt. Lösegeldverhandlungen mit dem Powhatan-Stamm scheiterten immer wieder. Der verwitwete Tabakbauer John Rolfe kommt ihr näher, sie wird zum Christentum bekehrt, und schliesslich im Frühjahr 1614 getauft. Kurz darauf fragt Rolfe den Gouverneur der *Virginia Colony* um Erlaubnis, Pocahontas zu heiraten. Im Frühjahr 1616 segelt ein Schiff mit Pocahontas und Rolfe nach London, wo sie am englischen Hof empfangen wurde, ein Jahr später, als man nach Virginia zurücksegeln wollte, starb Pocahontas unerwartet auf dem Schiff vor der englischen Küste. Sie liegt in Gravesend, England, begraben.

Die Heirat zwischen John Rolfe und Pocahontas (1614) war von strategischer Bedeutung und schuf mehrere Jahre des Friedens zwischen Pohatwan-Indianern und den Siedlern. In dieser anderen – historisch eindeutig abgesicherten¹²⁴ – Paarung haben wir also tatsächlich eine private Verbindung, die Frieden stiftete, allerdings als wohl ziemlich durchdachtes Kalkül und keinesfalls (bloss) als romantisches Wunder der Liebe, wie es in Rolfes Brief angedeutet ist. Pocahontas half Rolfe insbesondere auch, den serbelnden Tabakanbau in Schwung zu bringen. Soviel ist sicher: Um die beschriebene eher magere historische Beweislage eines nicht genau geklärten Zwischenfalls, der wohl Captain Smith und Pocahontas irgendwie zusammenbrachte, und verschiedene andere verdichtete und verschobenen Realitätspartikel hat sich eine gut geölte Mythenmaschine gebaut, die im nationalen Imaginären eine mächtige Legende hervorgebracht hat. Doris Summer nennt Pocahontas eine „Foundational Romance“ (in Turner Strong, 51), und für den kontroversen Literaturkritiker Leslie A. Fiedler ist Pocahontas schlicht der älteste amerikanische Mythos überhaupt. In

¹²⁴ U. a. ein Brief Rolfes an den Gouverneur von Virginia mit der Bitte, die ungläubig Wilde Pocahontas („an unbeleeving creature, namely Pokahuntas“) heiraten – und so retten – zu dürfen: „To you therefore (most noble Sir) the patron and Father of us in this countrey doe I utter the effects of this settled and long continued affection (which hath made a mightie warre in my meditations) ... Nor was I ignorant of the heavey displeasure which almightie God conceived against the sonnes of Levie and Israel for marrying strange wives ... etc. etc.“ Aber indem er sie zur Christin mache und selbst reinen Gewissens und Absicht sei usw. So kommt er in vielen umständlichen Worten zur unausgesprochenen Frage, ob er die bekehrte Wilde heiraten dürfe (siehe http://www.virtualjamestown.org/rolfe_letter.html, 16.5.2007). Camilla Townsend versucht, in *Pocahontas and the Powhatan Dilemma* von der anderen Seite her zu zeigen, wie stragisch geschickt die vermeintlichen Wilden (Heirats)Politik machten und mit den Engländern verhandelten.

dieser Mythologie geht es aber bekanntermassen selten um die erwiesene Paarung zwischen Pocahontas und Rolfe, sondern vielmehr um ihre wundersame Liebesgeschichte mit dem Eroberer John Smith. Fiedler isoliert, wie bereits im letzten Teil erwähnt, in *The Return of the Vanishing American* vier Basismythen der amerikanischen Nation: „The Myth of Love in the Woods“ (Pocahontas), „The Myth of the White Woman with a Tomahawk“ (Hannah Dustin – als Pocahontas Gegenstück), „The Myth of the Good Companions in the Wilderness“ (damit einher geht auch eine Indianisierung von ausgesuchten weissen Männern, wie sie in Coopers Lederstrumpf-Romanen, u.a. in *The Last of the Mohicans*, durchgespielt wird), und schliesslich „The Myth of the Runaway Male“ (verkörpert in Washington Irvings Kurzgeschichte „Rip Van Winkle“). Die gute Mutter Pocahontas funktioniert so als Chiffre einer friedlichen, ja liebenden Begegnung zwischen Mann und Frau, sowie zwischen weiss und rot (Rasse und Geschlecht fungieren oft als zwei austauschbare Ur-Antagonismen in Fiedlers Theoriegebäude), kurzum, als das erste Symbol der von der Zivilisation zurückgewonnen westlichen Wildnis (65). Fiedler wirft in gewohnter Manier virtuos verschiedene Motivketten, Einflüsse und Umschriften der Pocahontas-Geschichte auf, darunter den interessanten Vergleich mit Shakespeares *The Merchant of Venice* und dem Motiv „of the Jew’s Absconding Daughter“ (69). Es gebe kultur- und mentalitätsgeschichtlich eine starke Tendenz in der Gefühlsökonomie der Eroberer, den fremdartigen *Alien*-Vater zu hassen, seine anpassungsfähigere, anschniegendere Tochter aber zu lieben, sagt Fiedler. Zu bedenken ist auch: in der Welt des Mythos sind alle Aussenseiterfiguren – Indianer, Juden, Homosexuelle und Schwarze – eins (70); als archetypische exotistische Projektionsfiguren, denen Angst, Hass und Verehrung in verschiedenen Mischverhältnissen entgegenschlägt.

Fiedler skizziert auch, wie die Geschichte von Smiths Lebensrettung und Pocahontas Bekehrung zur getauften Indianerprinzessin und Botschafterin am englischen Hof, wie sie bis heute weitererzählt wird, sich vor allem im 19. Jahrhundert verfestigt hat (*Return of*, 68ff.). Die Sentimentalisierung der Geschichte entlang der Stationen Lebensrettung, Liebe und Taufe wurde im 19. Jahrhundert von John Davis festgeschrieben, im Rahmen seiner romanhaften historischen Abhandlungen und Reiseberichten aus der neuen Welt. Ebenfalls im 19. Jahrhundert wurden diese Geschichten von mehreren Seiten als Smiths Fiktion entlarvt, u.a. von Henry Adams

im *Atlantic Monthly* (*Return of*, 81 und vgl. Theweleit, „Pocahontas wusste es besser“). Im 19. Jahrhundert – und damit also erst im fiktiven oder zumindest hinterfragten Zustand – wird die getaufte Pocahontas dann auch zu einer Ikone und weiblichen Allegorie des neu konzeptualisierten *manifest destiny*, also des ideologisch-theologischen Namens für einen religiös gerechtfertigten, weil gottgewollten Imperialismus, der in diesem Fall die Eroberung und Christianisierung des ganzen nordamerikanischen Kontinents „legitimieren“ sollte.

Pocahontas wurde so zu einer Kernlegende, die gemäss Richard Slotkin denjenigen Stoff liefert, mit welchem eine Gesellschaft ihre Geschichte erinnert (vgl. *Gunfighter Nation*, 655) und sich ihre Gründung vorstellt. Selbstredend hat sich „Pocahontas“ damit zum Schulbeispiel eines Mythos in Roland Barthes’ Sinn verfestigt; zur naturalisierten Geschichte und rein ideologischen Figur, befreit von konkreten korrekten Fakten und Zahlen. Und wie in Barthes Mythologie-Analyse bereits angedeutet: Jeder Mythos erscheint – ebenso wie Versprecher und Fehlhandlungen – als kleines, klares und sichtbares Zeichen, das einem viel grösseren verwunschenen Zeichenhaufen des Unbewussten vorsteht (vgl. *Mythen des Alltags*, 100). Beziehungsweise wird der manifeste Inhalt als verschobene und verdichtete latente Grösse verstanden (102) oder eben – im Fall der semiologischen Gesetzmässigkeiten der Mythenbildung – der manifeste Mythos als transformierte latente Geschichte. Die erfundene Geschichte ist „besser geschrieben“ und in dem Sinn „wahrer“ als das Geschehene, weil spannender und unterhaltsamer; sie ist dramaturgisch und bildsprachlich raffinierter. Und sie verrät einiges über die Wünsche und ideologischen Bahnungen einer Erinnerungsgemeinschaft.

Wenn ich nun Pocahontas als Geiselgeschichte lese, geht es dabei insbesondere um das, was in die Waagschale der Erpressung und des Tauschhandels geworfen wird. Im Fall von Pocahontas gibt der die Geiselhaft überblendende Mythos von der Liebesgeschichte zwischen der Indianerfrau und dem englischen Captain (und später dem Tabakpflanzer Rolfe) sehr einfach und deutlich Auskunft darüber, wie die – gewaltsame – Begegnung zwischen weissen Christen und wilden Indianern am Lustvollsten imaginiert und erinnert wird. Mit Pocahontas können wir die Behauptung vom *captivity narrative* als Urszene tatsächlich beim

psychoanalytischen Wort und Wert nehmen.¹²⁵ Die von Freud beschriebene klassische Urszene spielt ja bekanntlich im Elternschlafzimmer, wo das kleine Kind die Eltern beim Geschlechtsverkehr überrascht und sich dabei denkt, der Vater füge der Mutter ein Leid zu. Es interpretiert den Sexualakt als Gewaltakt. Im Falle der Puritaner und der Indianer liegt die Deutung nun genau umgekehrt. Beim Aufeinandertreffen von Puritanern und Indianern sieht man in Tat und Wahrheit eine Reihe von Gewaltakten. Interpretiert und gespeichert wurden diese – ideal kondensiert im Pocahontas-Mythos – aber als sexuelle Begegnungen, oder, ein weiteres Mal verschoben, als ergreifende Liebesgeschichten. Diese Einsicht scheint als tiefere Wahrheit der Pocahontaslegende auf, und begründet die nachhaltige mythologische Macht, die sie im nationalen Gedächtnis, in der Popkultur und sogar in den Geschichtswissenschaften innehat, und die in der Nachbereitung immer weiter verfestigt wurde. Es handelt sich um eine klassische Deck(mantel)geschichte. Denn was mit dieser rot-weissen Liebesgeschichten ebenfalls erreicht wird – zumindest als herausragendem Einzelfall¹²⁶ –, ist eine Überblendung der alten Angst vor sexuellen Begegnungen (und der daraus resultierenden Rassenvermischung) zwischen den gefangenen Siedlerfrauen und ihren indianischen Geiselnern.

Rolfe und Pocahontas hatten ein gemeinsames Kind. Rolfes Brief an den Gouverneur von Virginia sowie unzählige Pocahontas-Geschichten und -Filme, zeugen letztlich – unter den humanistisch durchwirkten Schleiern und Schichten – von derselben Wahrheit: die indianischen Männer sollen getötet, ihre Frauen aber bekehrt und begattet werden. Der Männerbund der Siedler braucht eine schillernde Frauen-Ikone als eine von offensichtlichen „Indianismen“ gereinigte und christianisierte, leicht exotische Leitfigur. Während eine Statue wie Horatio Greenoughs *The Rescue*, welche die Indianer als aggressive Wilde im Sinne traditioneller *captivity narratives* (wie denjenigen von Mary Rowlandson und Hannah Dustin) zeigte, schliesslich aus dem Capitol entfernt wurde – sie schmückte von 1853 bis 1958 dessen Osteingang – „wohnt“ Pocahontas weiterhin gleich in doppelter Ausführung im innersten Sanktum der politischen Hauptstadt der USA. Pocahontas ist auf der Capitol-Rotunda im

¹²⁵ Klaus Theweleit überschreibt ein Kapitel in seinem Pocahontas-Band ebenfalls mit „Urszene“, bleibt aber im allgemeineren Bedeutungskreis der Urszene als Gründungsmythos, ohne präzisere psychoanalytische Anwendung und Erklärung.

¹²⁶ Dass sich daraus mitnichten eine Akzeptanz gemischtrassiger Beziehungen ablesen lässt, dazu siehe Robert S. Tiltons Kapitel „Miscegenation and the Pocahontas Narrative in Colonial and Federalist America“ (9-33) aus seinem Buch *Pocahontas – The Evolution of an American Narrative*.

panoramaartigen sogenannten „Fries der amerikanischen Geschichte“ als Reliefbild verewigt. Darauf ist zu sehen, wie sie Captain Smith vor der rituellen Ermordung durch ihren Häuptlingvater rettet – unter Einsatz ihres eigenen Lebens. Zusätzlich ist Pocahontas auch das Sujet eines gemalten Bilds von John Gadsby Chapman, das ebenfalls in der Rotunda des Capitols hängt und ihre Taufe zeigt, also die Christ- und so Menschwerdung der gottlosen wilden Indianerfrau. Bereit zu sterben, um einen weissen Würdenträger zu retten, oder im Moment der Taufe – diese beiden Aggregatzustände des Indianischen sind als verewigte Erinnerungsbilder in die heilige Halle amerikanischer Politik eingelassen. Opferbereitschaft und Liebe über die Rassengrenzen hinaus sowie die Taufe, also Christianisierung der Indianer begründen so sehr bildhaft die Alternative zur Vernichtung und Vertreibung der indianischen Ureinwohner. Pocahontas Geiselhaft bei den Siedlern ist aus diesem Bildgedächtnis entfernt worden.¹²⁷ Zwei streng genommen sich ausschliessende Bilder bestimmen so das nationale Gedächtnis: der Indianer als rücksichtsloser, brutaler Entführer und Kindermörder (bei Rowlandson, Mather und Greenoughs Statue „The Rescue“) als immer weiter zurückgedrängte Variante, sowie die Indianer als aufopferndes freundliches Volk, das den Pilgern in Not beistand (Pocahontas und Squanto). Eine harmonische Umarmung von indianischer und englischer Kultur, eine friedliche gegenseitige „Kolonialisierung“, verwirklicht und symbolisiert durch eine *love story* zwischen englischen Männern und einer indianischen Prinzessin. *Make love, not war* in seiner ersten Auflage. Dass es sich hier eigentlich um zwei Geiselnarrative handelt, verschwimmt und verschwindet.

Auch die Disney-Verfilmung *Pocahontas* von 1995 erzählt natürlich vor allem eine Liebesgeschichte. Historisch genau, was die Handelsgesellschaft Virginia Company angeht, mit welcher John Smith als ein in verschiedenen Auslandskriegen (Osteuropa, Nordafrika) erprobter Kämpfer anreist.¹²⁸ Deren Ziel ist es, nicht nur endlich einen Meerweg nach Indien zu finden, sondern vor allem auch, nach Gold zu graben und

¹²⁷ Die beiden Bilder können über folgende Internetseite eingesehen werden: <http://www.aoc.gov/cc/art/>, 17.5.2007 unter den Links „Baptism of Pocahontas“ und „Preservation of Captain Smith by Pocahontas“.

¹²⁸ Interessanterweise erzählt John Smith in seinen Reiseerinnerungen schon von einer früheren Reise, dass sich eine Einheimische – der er von ihrem Kriegsherrenliebhaber und seinem siegreichen Widersacher zum Geschenk zugesandt worden war – in ihn verliebt und sie ihn deshalb gerettet habe. Man kann sich also förmlich ausmalen, dass wir es bei der Konstellation Smith - einheimische Frauen vor allem auch mit einer starken Fantasiewahrheit seinerseits zu tun haben, bzw. mit einer Überblendung und Verschiebung verschiedener imaginierten Szenen und tatsächlicher Erlebnisse, die sich auch in der verschobenen kollektiven Erinnerung bequem einnisteten.

reich zu werden. Gold findet man keines, stattdessen wird mit viel Mühe und Entbehrungen eine Siedlung, Jamestown, gegründet. Soweit weicht der Film nicht weit von der Historie ab, obwohl John Smith bei Disney zum Indianerexperten gemacht wird, und die Entbehrungen der neuen Siedler – dem kindlichen Zielpublikum entsprechend – eher weichgezeichnet sind. Weniger weichgezeichnet sind die gegenseitigen rassistischen Beschimpfungen im Zeichen der Kriegsrhetorik. In Gesängen fallen Sätze und Titulierungen wie von Increase und Cotton Mather persönlich diktiert, die den jeweils Anderen als Ausgeburten des Teufels beschimpfen. Die obszöne Kehrseite zum gereinigten romantischen Narrativ tritt also im Soundtrack des Films offen zu Tage: Die Schlachtengesänge sind voll von gegenseitigen rassistischen Beschimpfungen.

Statt Tabak pflanzen die Disney-Indianer Mais (diese Verschiebung hat auch Theweleit maliziös aufgelistet) und Pocahontas selbst erscheint de-indianisiert. Ihre Haut ist heller und ihre Gesichtszüge sanfter als diejenigen der anderen Indianer. Ausserdem erlernt sie in nachgerade schwindelerregendem Tempo die englische Sprache. Das Böse wird dargestellt vom Kapitalisten Ratcliffe,¹²⁹ ist also wohlfeil auf eine dritte Grösse ausgelagert, die alle anderen Beteiligten stellvertretend von der kapitalistischen Schuld entlastet. Ihm gegenüber und keineswegs lammfromm: Häuptling Powhatan, der Vater Pocahontas'. Die ganze hitzige Zuspitzung kulminiert im verhinderten Opfermord an Captain Smith. Dieser findet statt auf einem der übers weite Land ragenden Felsvorsprünge, die in Disneyfilmen, von *Bambi* bis zu *Lion King*, stets die Plattform für die entscheidende Pathosscene abgeben. Gleichzeitig erfindet der Film aber eine interessante Spiegelgeschichte zur bekannten „tradierten“ Lebensrettung Smiths durch Pocahontas todesmutiges Dazwischengehen dazu. Nachdem sich Pocahontas' Vater durch seine Tochter von der Opferung des *captive* Smith hat abbringen lassen, schiesst der wahre Bösewicht, der englische Kapitalist Ratcliffe, einen Pfeil gegen den Indianerhäuptling, der nun wiederum von Captain Smith todesmutig abgefangen wird. Eine perfekte Symmetrie herrscht hier zwischen indianischem und englischem Aufopferungswillen: „wie du mir, so ich dir“ also, aber im Guten. Und auch aus dieser Disney-Erfindung lässt sich wiederum die

¹²⁹ In Wirklichkeit wurde Ratcliffe, der zweite Gouverneur von Jamestown, 1609 von Indianern getötet, Captain John Smith war sein Nachfolger.

Grundfunktion des Pocahontas-Mythos herauslesen: Rache und Gewalt sollen in ihr Gegenteil verkehrt werden. Trotzdem bleibt ein rassistischer Grundton bestehen.

Je ein Leben ist so auf beiden Seiten gerettet. Der einzig übriggebliebene Bösewicht ist Ratcliffe, er wird von seinen eigenen Leuten gefesselt. Es herrscht Minne und Frieden zwischen rot und weiss. Dass Pocahontas ursprünglich auserwählter rothäutiger Bräutigam *in spe* schliesslich als einziges Todesopfer des Zusammenstosses hervorgeht, ist Opfer und Schuld der romantischen Hauptachse des Plots. Sein Tod ist „romantisch notwendig“, denn er macht erst den Weg frei für die Liebe zwischen der Ex-Geisel Smith – die sich mit seinem eigenen Todesmut freigekauft hat – und der ebenfalls todesmutigen Pocahontas.

Der Fortsetzung dieses Disney-Klassikers *Pocahontas* von 1995, *Pocahontas II: Journey to a New World* kam nicht ins Kino, sondern wurde direkt über den Videomarkt verkauft.¹³⁰ Auch in der zweiten Auflage ist der Auftakt geprägt von erstaunlichem verbalem Rassismus, der später in einer Musical-Nummer wiederholt wird. „Filthy barbarian!“ sind die ersten gesprochenen Worte des Films. Weisse Frauen diskutieren, ob es einen Krieg geben werde und kommen zum Schluss, dass Pocahontas dies nie erlauben würde. Die Indianerprinzessin ist den Siedlern Pfand und Garantie für Frieden (ein Indikator ihrer faktischen Geiselfunktion, die aber nie klar herausgestellt wird), während ihre roten Brüder halbnackt und mit Irokesenschnitt um den Totempfahl tanzen und ratschlagen, wie die englischen Eindringlinge zu besiegen seien. Pocahontas fährt schliesslich zusammen mit *ambassador* John Rolfe als Vermittlerin zwischen den Welten und Botschafterin der Neuen Welt (und nicht als *captive*) nach England. Sie will Frieden stiften. An ihrer Seite reist Uti, ein finsterer Krieger – als Begleitschutz und um die Weissen zu zählen. Der zentrale Bösewicht ist weiterhin der Kapitalist Ratcliffe, der den englischen König zum Krieg gegen die roten Heiden anstiften will.

Kernstück des Films ist die Verhandlung der durchaus interessanten Frage, was oder wer hier zivilisiert, wer barbarisch ist. Ausführlich wird insbesondere auch die Verwandlung der Indianerin in eine englische Lady gezeigt; wobei letztere sogar an einem königlichen Ballempfang nicht negativ auffallen soll, und die in *manners* und Etikette komplexen Kodes der aristokratischen englischen Gesellschaft bestens

¹³⁰ *Pocahontas I* und *II* sind auch die letzten „Trickfilme“, die mit althergebrachter Disney-Trick- und Erzähltechnik hergestellt wurden, was möglicherweise ebenfalls zu ihrem nicht gerade überwältigenden Erfolg beigetragen hat.

imitieren kann. Damit sollen die Indianer vor ihrem Untergang durch einen von Ratcliffe angeführten Feldzug gerettet werden. Die Zivilisierung einer Einzelnen verspricht Überleben für den ganzen Stamm. Wiederum wird daraufhin in einem Song gegen eine solche friedliche Lösung angesungen. Ratcliffes rassistische Musicalnummer heisst „Things are not/never what they seem/appear“, eingelassen ist das Ganze in die Zirkus-Tradition des *bear-baiting*, die Botschaft lautet: Diese Indianerprinzessin ist zwar hübsch verkleidet, aber immer noch bloss ein wildes Tier – „this is just an animal“. Pocahontas retourniert den Vorwurf postwendend, gerade auch aus Mitleid mit dem Bären; die Nähe von Indianerin und Tier wird also auch im Gutgemeinten behauptet. „Your people are savages! This is torture!“ kommentiert Pocahontas die Behandlung des Tiers. Schliesslich entledigt sie sich der zivilisierten Röcke und plant, ihr Volk wieder in alter Tracht und mit Hilfe ihrer beiden englischen Verehrer – Rolfe und der zurückgekehrte Smith – zu retten. In einem denkwürdigen Bild steht sie als quasi nationale Ikone – in traditionellem Gewand – vor der britischen Flagge, während Bösewicht Ratcliffe dieses symbolische Tuch zerschneidet und schliesslich verhaftet wird. Der gewaltsame ethnische Antagonismus, bei dem es immerhin um das Überleben des Indianerstamms geht, wandelt sich immer mehr zum Dilemma zwischen zwei Verehrern.¹³¹ Pocahontas kehrt schliesslich zum Finale des Films an der Seite von Rolfe „nach Hause“ in die amerikanischen Kolonien zurück, wie er sagt, während Krieger Uti stattdessen mit der alten Haushälterin Mrs. Jenkins Tee kocht und damit sowohl feminisiert, als auch anglisiert ist. Die Kämpfe zwischen Kolonialmacht und Indianern sind, so die Botschaft des Films, Pocahontas sei Dank, dauerhaft befriedet. Das Schlussduett zwischen Rolfe und Pocahontas beschwört die Macht der Träume: „There’s no end to what a dream can start. ... [b]uild a bridge of love between two worlds.“ Aber auch sonst ist der Film geprägt vom sentimentalsten Glauben an die sanfte Gewalt von Wunschträumen und Liebe – und ausserdem mit einem leicht feministischen Touch, der Pocahontas und die englische Königin zusammen mit Rolfes alter Haushälterin die drei guten weiblichen Seelen jenseits des Rassenhasses spielen lässt.

¹³¹ Camilla Townsends Buch *Pocahontas and the Powhatan Dilemma* weist – in der kritisierbaren Form einer romanhaften historischen Erzählung – mit Nachdruck darauf hin, dass das Dilemma in diesem Zusammenhang eindeutig ein politisches ist: es ging um nichts weniger als das Überleben der Indianer und nicht um eine private DreiecksLiebesgeschichte. Aber natürlich muss der Disneyfilm im zweiten Teil auslöffeln, was er sich im ersten eingebrockt hat, nämlich die Frage, warum Pocahontas nach ihrer heissblütigen Romanze mit John Smith nun plötzlich John Rolfe schöne Augen macht.

Die Disneyfilmen reihen also viele relevante Pocahontas-Partikel als kunterbunte Musicalnummern aneinander, musikalisch begleitet von mal rassistischen, mal erklärenden Gesängen – und sie denunzieren „das Böse“ mehr oder weniger kondensiert in der Gestalt eines einzelnen finsternen Kapitalisten, etwas gar platt und unspezifisch.

Ein Versuch, das ganze wieder naturalistischer und auch historisch genauer zu machen, kommt vom Thoreau unserer Zeit, von Terence Malick und seinem Film *The New World. The Story of John Smith* (2005). Sein Ansatz zeichnet sich dadurch aus, dass er die Siedler wieder Tabak anbauen lässt und vor allem auch dadurch, dass er den Pocahontas- Mythos wieder auf seine Wahrheit als doppelte Geiselschichte zurückführt. Umrahmt ist diese allerdings mit einigem Exotismus und viel Naturmystik – er wirft dafür auch die klassischen Verhandlungsmassen des Orientalismus in die Waagschale – Sinnlichkeit, Sexualität, Luxusgüter, Gewalt – und wartet mit einer quasi Thoreauschen Naturinszenierung auf, die letztlich aber eine stabile Balance am Rand des Kitschs findet. Seine Kamera lässt er zum Anfang des Films gerade wie Gottes Geist über dem Wasser schweben, was eine leichte selbstreflexive Brechung des Folgenden andeutet: Die Pocahontas-Geschichte ist gezeichnet als „echte“ uramerikanische Schöpfungsgeschichte.

Smith erfährt während seines Aufenthalts beim Indianerstamm einen Umgang mit Natur, der sich fundamental von der Handels- und Ausbeutungsmentalität der *Virginia Company* unterscheidet. Und ähnlich wie der Erntedankstifter Squanto spielt bei Malick Pocahontas die bedeutende Rolle einer Retterin in der Hungersnot: sie versorgt in einer Schlüsselszene die darbenenden, frierenden Siedler, deren Vorräte nicht ausreichen, und die in der fremden neuen Welt noch keine neue Nahrung anbauen konnten, mit Nahrungsmitteln und Pelzen. In scharfem Kontrast zur indianischen *plenitude* zerfällt die weisse Siedlung und ihre Bewohner immer mehr, bis ein Naturzustand der rohen Gewalt und des nackten Überlebens als alleinigem Gesetz herrscht. Beide, Smith und Pocahontas, werden durch ihre Liebe zu Grenzgängern und *outcasts* ihrer *communities*. Gleichzeitig bleiben sie aber *captives* ihrer jeweiligen Gemeinschaften und kulturellen Kodierung. Die Liebe scheitert. Pocahontas wird bei Malick von ihrem Onkel für einen Kupferkessel an die Weissen verkauft, die sie als Sicherheitspfand und Schutzschild zu sich holen, damit es nicht zum Krieg komme. Sie hoffen, das Powhatan sie nicht angreifen wird, solange seine

Tochter bei ihnen ist, um sie nicht zu gefährden – eine der ältesten Geiselfunktionen. Es folgt die Christianisierung, die Zweckheirat mit Rolfe, die Fahrt nach England und ihr plötzlicher Tod.

Auch Malick erzählt also zumindest am Anfang eine zarte, quasi natürlich gewachsene Liebesgeschichte zwischen Smith und Pocahontas – obwohl er, über den ganzen Film gesehen, sicher ein differenzierteres Bild ihrer Geschichte malt. Es scheint, dass die Spannung und Diskrepanz zwischen den aufs Blut verfeindeten Parteien, die in der Geiselnahme manifest werden, nur mit einer Liebesgeschichte besänftigt werden können, die diese aufgerissenen Kampflinien wenigstens in einem einzelnen verliebten Paar zeitweilig überwindet und verunsichert. Die Liebe überwindet fast alles, sogar eine extrem gewalttätige Geschichte – dies ist die Grundaussage, das eigentliche Destillat der Pocahontas-Legende. Und diese Basisfunktion der Liebe, kann auch als spezifische U.S.-amerikanische politische Philosophie gelesen werden.

Wie Lauren Berlant in *The Anatomy of National Fantasy* herausgearbeitet hat, steht die Liebe ganz konkret im Auftrag des amerikanischen *nation buildings*: „... a bond between erotic desire and the desire for collective political existence serves the nation, by connecting national identity and more local and personal forms of intimacy“ (7). Nicht nur die vermutlich erfundene Liebesgeschichte zwischen Smith und Pocahontas, sondern insbesondere auch Rolfes historischer Brief an den Gouverneur mit dem Wunsch, dass er Pocahontas heiraten dürfe, kann als Verschriftung dieses erotisierten nationalen Ur-Bunds gelesen werden. Es geht also um viel mehr als um eine erfundene Romanze, die eine Geschichte attraktiver und massentauglicher machen soll. Auch der amerikanische Philosoph Stanley Cavell beschreibt in „The Avoidance of Love“, seinem Essay zu *King Lear*, Amerika als Nation, die mit Liebe verleimt ist, ja durch die Liebe überhaupt erst existiert: „It [America] feels mortal. And it wishes proof not merely of its continuance but of its existence, a fact it has never been able to take for granted. Therefore its need for love is insatiable. It has surely been given more love than any other nation“ (115).

Geiselnahmen und *captivity narratives* sind das Gegenteil und die Herausforderung – die Mahnung an die Sterblichkeit – inmitten dieser idealisierten Liebe als Daseinsgrund der amerikanischen Nation. Sie sind Symptome einer gewaltsamen Störung, eines Antagonismus mit dem „Anderen“, der sich nicht einfach in Liebe

besänftigen und zum nationalen Bund kitten lässt. Im romantischen Pocahontas-Mythos scheint genau dieser doppelte Antagonismus (zwischen Siedlern und Indianern, wie zwischen Geiselnehmern und Geiseln) als dauerhaft befriedet auf. Angesichts der atypischen indianischen Geisel Pocahontas dämpfen sich versteckte Schuldgefühle und auch der Indianerhass der weissen Amerikaner. Oder mit Herman Melvilles präzisen Worten aus seinem Roman *The Confidence Man*, der ein zentrales Kapitel mit dem Titel „Metaphysics of Indian-Hating“ enthält:¹³² „When I think of Pocahontas, I am ready to love Indians“ (122).

Ein Happy End mit Pocahontas also? Gastfreundschaft und Liebesgeschichten als strahlende Gegenfiguren zur zweiteiligen Geiselsituation, die diesem Mythos unzweifelhaft zu Grunde liegt? Nicht ganz. Wie die tieferen Schichten des Pocahontas-Mythos und auch die anderen besprochenen *captivity narratives* zeigen, erweisen sich die *hostages* in mancherlei Hinsicht als *ghostages*, also als „Gespenstergeneratoren“: Mary Rowlandson findet sich, traumatisiert und schlaflos, zurück im heimischen Bett und in der puritanischen Gemeinde. Hannah Dustins Gewaltexzess kann mit Bibelworten und Rechtfertigungsversuchen nur halbwegs „domestiziert“ werden. Referend John Williams’ Tochter verdeutlicht den nicht so seltenen Fall, dass die entführten Frauen gar nicht zu den Weissen zurück wollten, sondern viel lieber als Indianerinnen weiterlebten. Die „weiss gewordene“ Indianerprinzessin Pocahontas und das grosse Aufhebens um sie, soll wohl ebenso als mächtiges Gegenbeispiel zur obigen Befürchtung dienen. Die implizite Propaganda-Botschaft lautet: Auch der weisse *lifestyle* ist attraktiv. Allerdings stirbt Pocahontas, nachdem sie getauft wurde und zum ersten Mal englischen Boden betreten hat. Auch dieser Mythos trägt also deutliche Spuren von anderen Wahrheiten in seinen zurechtverdichteten, adrett schimmernden Episoden. Geiseltheoretisch gesprochen stirbt Pocahontas ganz klar, weil ihre alte Funktion als Pfand, als Geisel, als spannungstragender *wager* zwischen den Welten sich spätestens mit dem Empfang am englischen Hof ein- und damit aufgelöst wurde. Sie hat keine Rolle mehr als Geisel und kann nun als Tote zum nationalen Mythos zurechtgeformt werden.

¹³² Ein weiterer früher Aufsatz von Roy Harvey Pearce trägt ebendiesen Titel „The Metaphysics of Indian-Hating“ (1957), er ist ein interessanter Hintergrundtext zum Verständnis der Pocahontas-Legende, auch wenn er sie gar nicht explizit erwähnt. V.a. die Schlussfolgerung lässt aufhorchen: „So Indian-hating has been made by American culture; but it has also, in part, made that culture. I for one despair of ever coming to know exactly where the being made stops and the making begins“ (39).

Die zurückgekehrten weissen *captives* hatten, wie gezeigt, oft etwas Unheimliches, Undurchsichtiges, ja latent Gefährliches an sich und in sich, wie nicht nur die Angleichung von *captives* mit Verhexten und Hexen in Cotton Mathers Schriften zeigt. Oder etwas allgemeiner formuliert: Die Grenzen zwischen Zivilisation und Barbarei erweisen sich gerade in der Figur der Geisel und im ganzen beispielhaften Grenzdrama der Geiselnahme als äusserst labil. Diese Lektion kehrt in der Moderne als verinnerlichte psychologische Wahrheit – und als monströser Alptraum – zurück. Gleichzeitig werden die *captives* als Hauptfiguren durch einen neuen Protagonisten als Grenzgänger zwischen Zivilisation und indianischer Wildnis ergänzt: der *pioneer*, als kampferprobter und naturnaher weisser Retter weisser Damen in Not, der aber selbst bereits infiziert ist von der Wildnis, und zudem mit Weisheit und Übersinn der Indianer. Die berühmtesten *pioneers* sind Daniel Boone und James Fenimore Coopers *Leatherstocking*, dessen herausragendes Merkmal wiederholt mit, er habe „no cross in his blood“ angegeben wird. Der „alte“ Puritanismus erscheint damit immer mehr in seiner modernen Variante, nämlich als biologisch (und nicht religiös) fundierte Reinheitsfantasie, das heisst übersetzt: als Rassismus. Und mit diesen wilden weissen Waldwanderern, Jägern und Grenzgängern wird auch der alte *captivity-myth* zumindest teilweise vom *rescue myth* abgelöst. Auch sind es statt primär weiblicher *captives* immer öfter Männer, die zu Geiselopfern werden.

TEIL 2

GHOSTAGE. Die Geiseln der Moderne – von Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe und Herman Melville

The Eagle of his Nest
No easier divest –
And gain the Sky
Than mayest Thou –

Except Thyself may be
Thine Enemy –
Captivity is Consciousness –
So's Liberty.
(Emily Dickinson, # 384)

Consciousness itself is the malady; the pest; of which
only is cured who ceases to think. (Charles Brockden
Brown. *Edgar Huntly*, 267)

Cogito ergo sum. (Descartes)

Mit dem Übergang zur Moderne – die in ihrem Kern durch eine Ablösung von einem göttlichen durch ein von menschlicher Vernunft regiertes und verantwortetes Weltbild gekennzeichnet ist¹³³ – geschieht auch bei den Geiseln eine signifikante Verschiebung. Das bis anhin dominant theologisch gerahmte Geiselthema spaltet sich in, grob gesehen, zwei Ausprägungen: Einerseits werden in der Literatur weiterhin – jetzt oft fikionalisierte – traditionelle *Indian captivities* erzählt, bzw. Versatzstücke derselben, also die im vorangegangenen Kapitel beschriebenen Erlebnisse weisser Frauen (und Männer), die zum Zweck der Erpressung (meist als

¹³³ Ich spreche hier und im Folgenden also etwas verallgemeinert von einer ideen- und kulturgeschichtlichen Moderne, die ihre Urszene in der französischen Revolution und der Aufklärung und deren Implikationen und Begleitereignissen hat und nicht vom Modernismus in einem engeren literaturwissenschaftlichen und kunsthistorischen Zusammenhang, der selbstredend viel später anzusetzen wäre. Literaturgeschichtlich haben wir es in diesem Kapitel mit der Schauerliteratur der Romantik zu tun sowie mit dem einsetzenden amerikanischen Realismus des 19. Jahrhunderts.

Ausläufer kriegischer Strategien) von Indianern gefangen genommen werden. Ein prominentes Beispiel einer solchen erfundenen, aber realistischen *captivity* ist James Fennimore Coopers bekanntester Lederstrumpf-Roman, *The Last of the Mohicans* (1826; verfilmt, u.a., 1992 von Michael Mann).¹³⁴ Darin geraten die beiden Töchter eines britischen Generals während des Kolonialkriegs (besser bekannt unter dem Namen *French and Indian War* [1754 – 1763]) zwischen Frankreich, England und verschiedenen Indianerstämmen, in indianische Gefangenschaft. Der *captivity narrative* wird aber in diesem fiktiven Abenteuerroman, der allerdings in einem konkreten historischen *setting* um 1757 spielt, und in unzähligen weiteren Geschichten, vom „rescue-myth“ (Richard Slotkin) abgelöst. Zur Hauptfigur werden weisse Einzelgänger, die sich ausserhalb der unsichtbaren Grenzen weisser Bezirke bewegen, sich ausgezeichnet in der Wildnis auskennen, und mit Indianern befreundet sind. Zu ihren wichtigsten Repräsentanten gehört Coopers zentrale literarische Erfindung, Natty Bumppo (alias Leatherstocking und Hawkeye), sowie die historisch verbürgte, jedoch stark legendenverwobene Figur Daniel Boone. Sowohl Boone als auch Leatherstocking werden – neben den vielen anderen Abenteuern, die sie durchleben – prominent als Geiselbefreier inszeniert. Erzähltechnisch verändert sich in diesen Abenteuerromanen, im Vergleich mit den *captivity narratives*, vor allem die Perspektive: Sie ist nicht mehr diejenige der Geiseln, sondern diejenige ihrer Befreier. Man kann diese Tendenz zum „rescue-myth“ als eine ideologisch gesteuerte Ermächtigung des Mannes (unter gleichzeitiger Beschneidung oder gar Verleugnung der *agency* der weiblichen Geiseln) lesen. Diesen Interpretationsansatz hat Susan Faludi in ihrem neuen Buch *The Terror Dream* (2007) an historischen Beispielen und Entwicklungen ausführlich dargestellt, jedoch nicht in der gebotenen Komplexität zu Ende analysiert. Denn diese Beschneidung der weiblichen Rolle und Stimme ist zwar als Tendenz sichtbar, ist aber nur die halbe Wahrheit. Wie meine Textlektüren im vorangegangenen und in diesem Kapitel zeigen, ist gerade diese Figur des männlichen Retters und „heroischen Geiselbefreiers“ in der Literatur von Anfang an höchst ambivalent dargestellt – und auch die *captives* sind oft keineswegs nur hilflose passive Frauen, die gerettet werden müssen. Ausserdem ist die

¹³⁴ *The Last of the Mohicans* ist der zweite Roman aus Coopers Lederstrumpf-Reihe, die mit *The Pioneers* (1823) beginnt und sich mit *The Prairie* (1827) fortsetzt. Jahre später kam er wieder auf seine Lederstrumpf-Figur zurück mit *The Pathfinder* (1840) und *The Deerslayer* (1841). Ordnet man die Romane nach ihrem erzählten Inhalt, ergibt sich eine andere zeitliche Reihenfolge: *The Deerslayer*, *The Last of the Mohicans*, *The Pathfinder*, *The Pioneers* und *The Prairie*.

Geschlechterverteilung und das geschlechterspezifische Verhalten, insgesamt komplexer und unberechenbarer als von Faludi veranschlagt – gerade wenn man das ganze Spektrum der Geiselschichten anschaut.

Was sich am weissen Geiselbefreier von *The Last of the Mohicans* verdeutlicht, ist das intrinsisch moderne Moment des Umschlingens von einem christlich-theologisch fundierten, zu einem „wissenschaftlichen“, biologisch-rassisch kodierten Menschenbild. So heisst es von Lederstrumpf wiederholt, er habe „no cross in his blood“ (35, u.a.) – was unbedingt doppeldeutig zu lesen ist: kein Kreuz (also kein Christentum) sei in ihm, aber auch keine Kreuzung, also keine Rassenvermischung; wobei letztere vermutlich die beabsichtigte Bedeutung der beiden Varianten ist. Lederstrumpf wird also offen deklariert als ein „reinrassiger Weisser“, der sich einzig über sein Verhalten, sein Training, seine Mentalität, an andere, „wildere“ Lebensweisen angeglichen habe. Deswegen hat dieses „no cross in his blood“ nicht zuletzt einen beschwörenden und, was die biologistische Komponente angeht, einen zutiefst ambivalenten Charakter. Zeigt doch Cooper mit seiner Figur, dass auch ein Weisser sich eine „indianische Vertrautheit“ mit den Wäldern und ein Vorwissen über die Wildnis problemlos aneignen kann. Instinkt und Naturnähe sind also nicht *per se* rassenabhängig, sind somit nicht Teil von *nature*, sondern von *culture* und *nurture*. Dies ist vor allem deshalb interessant, weil *The Last of the Mohicans*, wie es schon der Titel sagt, gleichzeitig das Aussterben der Indianer zum Thema macht. Signifikanterweise stirbt zum Ende der Geschichte nicht nur titelgebende „der letzte Mohikaner“ Uncas, sondern auch die gemischtrassige Generalstochter und Indianergeisel Cora Munro muss ihr Leben lassen. Die Schlussfolgerung, die stets aus dem Überleben und Sterben der Protagonisten gezogen werden kann, ist damit wiederum sehr rassi(sti)sch: Die *white supremacy* überlebt, scheinbar biologisch vorprogrammiert, im Rahmen von Darwins „natürlicher Auslese“, die anderen Farben und Mischungen sterben aus: „The pale-faces are masters of the earth, and the time of the red-men has not yet come again. ... before the night has come, have I [Indian chief] lived to see the last warrior of the wise race of the Mohicans“ (350).

Auch als Geschichte einer Geiselbefreiung wartet *The Last of the Mohicans* mit einem höchst zwiespältigen Resultat auf: Eine der beiden weiblichen Geiseln ist zum Schluss tot, einer der „guten“ Indianer – Uncas – der im Verlauf der Geschichte zuerst selbst zur Geisel wurde, dann wiederum beim letzten Angriff gegen den

feindlichen Indianerstamm auf Seiten der Geiselfreier kämpfte, hat den Kampf ebenfalls nicht überlebt. Coopers *The Last of the Mohicans* illustriert damit, wie das *captivity*-Motiv im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert zum – bald sehr routiniert eingesetzten – zentralen Spannungselement von Abenteuerplots wird. Dies ist eine Entwicklung, die sich im Actionfilm der Postmoderne fortsetzen wird. Die konsequent aus der Perspektive der Befreier geschilderten Entführungen basieren auch nicht mehr zwingend auf tatsächlich erlebten Geiselnahmen, von denen Zeugnis abgelegt wird, das per Niederschrift oder Predigt verbreitet, und einer kollektiven Imagination und Erinnerung überantwortet wird. Diese Verschiebung hat damit zu tun, dass die konkreten Zusammenstöße mit den Indianern und deren Geiselnahmen nach dem *French and Indian War* immer weiter abnahmen. Von ein paar letzten Scharmützeln abgesehen, ist das Urvolk bald fast gänzlich von den immer zahlreicher und übermächtiger werdenden Weissen (und den von importierten Krankheiten) besiegt.

Vom *obses* zur *obsession*: Die *gothic* Geiseln

Das andere literarische Phänomen der Moderne ist die Psychologie- und Metapherwerdung der *captivity*-Erfahrung – gerade auch im Kontext der amerikanischen Schauerliteratur. Die Geiselhaft wird dabei zum metaphorischen Gerüst für das moderne Subjekt *tout court*. Sie liefert ein authentisch geladenes und dazu altbekanntes Bild für das diffuse neue Leiden und Unfreisein des modernen Subjekts, das als *captive* und Geisel seines eigenen Bewusstseins gefasst werden kann. Charles Brockden Browns Schwellenroman *Edgar Huntly, or, Memoirs of a Sleep Walker* (1799) vereint diese beiden Stränge – also „konkrete“ Geiseln (lat. *obses*) mit übertragener, psychologischer Geiselhaft (engl. *obsessions*) – exemplarisch, und überlagert sie auch teilweise. Von diesem Roman wird gleich noch ausführlicher die Rede sein.

Ideale historische Scharnierfiguren zur Beschreibung dieses Übergangs von Geisel und Besessener ist eine besondere Gruppe von Frauen, die im Rahmen der berühmten Hexenprozesse von Salem (um 1692) auffällt. Es handelt sich dabei um ehemalige *captives*, deren Gefangenschaft oft schwere psychische Spuren

hinterlassen hat, und die nach wahnhaften Episoden schliesslich als Medien zur Hexenerkennung (beziehungsweise -denunziation) zum Einsatz kommen. Mary Beth Norton stellt in ihrer umfassenden Studie *In the Devil's Snare*¹³⁵ erstmals die klare These auf, dass die wahnhaften Episoden dieser jungen Frauen als eindeutige Folgen einer schweren Traumatisierung durch Indianerüberfälle und anschliessende Geiselhaf zu deuten sind. Damit ist die Hexenhysterie als eine direkte Folge des nicht verarbeiteten Umgangs mit der – vor allem auch für die schlecht beschützten verschleppten Frauen – traumatischen Indianergewalt gekennzeichnet. Gleichzeitig wird sie so aber auch lesbar als Symptom der generellen Verunsicherung und Angst der Siedler angesichts des, zumindest in den Anfängen, heftigen indianischen Widerstands gegen den puritanischen Auserwähltheitsanspruch und die Verheissung, in einem gelobten Land angekommen zu sein.

Eine zentrale konkrete solche Doppelgestalt, in welcher aus einer Geiselerfahrung eine folgenschwere Obsession wächst, ist Mercy Short. Auch sie eine Protagonistin aus Cotton Mathers Schriften. Wie Richard Slotkins (*Regeneration*, 128 ff.) und Mary Beth Nortons (*In the Devil's Snare*, 176ff.) Diskussion der Person von Mercy Short zeigen, war sie, wie viele andere, eine traumatisierte ehemalige Indianergeisel, bevor sie als Besessene und später als Hexenmedium auffiel. Es ist, als ob sich in diesen besessenen Frauen ein dunkler, untradiierter und traumatischer Kern der Geiselerfahrung als augenscheinlicher Wahnsinn, oder – im religiös imprägnierten Jargon – als dämonische Besessenheit körperlich und psychisch ausagierete. Die paranoide Grundstimmung der ganzen Hexenprozessgeschichte eröffnet sich auch über die Tatsache, dass besessene Frauen wie Mercy Short, die zum Teil tagelang nichts assen und (wohl auch deshalb) Zeichen des Wahns zeigten, nicht einfach direkt als Hexen verurteilt wurden. Vielmehr hielt man sie dazu an, die Hintermänner und -frauen zu verraten, die sie besessen (gemacht) hätten. Als Anklägerinnen anderer Hexen konnten sie dann auf die Seite der Unbescholtenen rutschen und so der Beschuldigung, selbst eine Hexe zu sein (was oft mit der Todesstrafe gleichzusetzen war), entgehen. Mercy Short wurde von Mather auch angehalten, ein Tagebuch zu führen, was zeigt, dass er gedachte, sie in die Reihen seiner vielen Zeuginnen aufzunehmen, deren lebensweltliche Erfahrungen er theologisch und propagandistisch zu instrumentalisieren hoffte (vgl. das 1. Kapitel dieser Arbeit). Die

¹³⁵ *In the Devil's Snare. The Salem Witchcraft Crisis of 1692*, New York 2003.

Geschichte um Mercy Short illustriert ausserdem sehr deutlich eine grundsätzliche Nähe von Wahn und Religion.¹³⁶ Die spezifisch amerikanischen religiösen Wucherungen in vielen kleineren sektenartigen Kirchen und Gemeinden erweisen sich an diesem Beispiel einmal mehr als regelrechte Wahnmaschinen. Besessenheit ist in diesem kirchlichen Zusammenhang oft nachgerade ein Zeichen von göttlicher Auserwähltheit. Aber unter anderen Vorzeichen eben auch von dämonischer Besetzung, die es zu vernichten gilt. Die Grenzziehung zwischen heiliger göttlicher Eingebung und dämonischer Teufelei scheint gerade auch für uns spätere Beobachter oft prekär und willkürlich. Die Hexenprozesse sind aus all diesen Gründen unbedingt auch als Auswüchse und Reaktionen einer Zeit grosser politischer Instabilität und Unsicherheit zu verstehen. Nicht zuletzt deshalb müssen diese Hexenverfolgungen in einen grösseren historischen Zusammenhang gestellt werden, der bis in die Jetztzeit hineinragt. Oder wie der Literaturwissenschaftler und Religionstheoretiker Gil Anidjar gleich im ersten Satz seines Buchs *Semites – Race, Religion, Literature*¹³⁷ diese verborgene Verbindung über die Jahrhunderte polemisch benennt: „Before the ‚War on Drugs‘ and the ‚War on Terror‘, there was the ‚War on Witches‘“ (1). Anidjar identifiziert auch die tiefer liegende Gemeinsamkeit für die genannten Kriegszüge als ein grundsätzliches Problem oder vielmehr eine Herausforderung der „Realities of the Invisible“ – eine Formulierung die er von Cotton Mather übernimmt. Diese Kämpfe und Kriege um unsichtbare und flüchtige Realitäten werden gerade im Zuge der Moderne immer virulenter, weil Unerklärliches und Unsichtbares nicht mehr automatisch in theologischen Formeln wie etwa Gottes Plan und im Jenseitsglaube aufgehoben und ruhiggestellt werden können, sondern nach rationalen Erklärungen verlangen. Als erfolgreichster wissenschaftlicher Spagat und theoretische wie lebensweltliche Vermittlerin zwischen Diagnose, Wahrheit und eben diesen „realities of the invisible“ darf zweifelsohne die Psychoanalyse gelten. Gerade deshalb hat sie sich als *die* zentrale Wissenschaft der Moderne etabliert, und bietet sich, wie wir gleich noch sehen werden, gewissermassen auch als mögliche Bereithalterin eines Lösegelds für die moderne Bewusstseinsgeiselhaft an.

¹³⁶ Es ist ein grosses Verdient von Paul Thomas Andersons Öl-Prediger-Epos *There Will Be Blood* (2007), dass er uns mit der Figur des besessenen Predigers Eli Sunday (Paul Dano), diese Ununterscheidbarkeit von Wahn und Religion (im Rahmen der von Sunday gegründete *Church of the Third Revelation*) wieder einmal sehr deutlich gemacht hat. Die Dämonenaustreibungen, die Sunday mit grossem Showtalent öffentlich aufführt, offenbaren letztlich nur seine eigene Besessenheit.

¹³⁷ Gil Anidjar, *Semites. Race, Religion, Literature*, Stanford 2008.

Damit ist es nur folgerichtig, dass die mit der Moderne einsetzende Aufspaltung des Geiselmotivs in einen realistischen und einen imaginären Teil bedeutet, dass die religiöse puritanische Folie und Definitionsmacht (und ihre Eckpfeiler der Vorsehung, Erlösung, etc.) als allein zuständig für die Produktion und Rezeption der *captivity narratives*, nach und nach durch eine philosophische und eine psychologische Folie ergänzt und stellenweise überlagert wird. Als puritanische Meistererzählung blieb die *captivity*, trotz der besprochenen massiven theologisch-ideologischen Zuschneidungen, stets in einer zentralen konkreten Erfahrung geerdet und konnte als Jeremiade und spirituelle Autobiographie vorerst stets sicher komponiert und eingeordnet werden. Wie unter anderen Michael Hochgeschwender in einer neuen Publikation aufzeigt, verliert die puritanische Kirche aber in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhundert in den neuen Kolonien stetig an Einfluss und Deutungsmacht. Ihr eigener Elitarismus und das absolute religiöse Reinheitsgebot für mögliche Mitglieder werden ihr zum Verhängnis.¹³⁸ Andere christliche Kirchen, Glaubensrichtungen und -absaltungen erobern und behaupten ihren Platz in der neuen Welt. Die Hexenverfolgungen können in diesem Sinn auch als die letzten grossflächigen und rituellen Anstrengungen der puritanischen Kirchen gesehen werden, die (ehemaligen) Geiseln gewaltsam in ihrer eigenen theologischen Deutungshoheit und Jurisdiktion zu behalten.

Mit der Moderne, also spätestens seit dem 19. Jahrhundert, nehmen insbesondere auch die Fiktionalisierungen (allerdings nach wie vor inspiriert von den „alten“ *captivities*) zu:¹³⁹ der *captivity narrative* wird immer mehr zum Abenteuerroman – wie bei Cooper oder in Groschenheftchen – oder zu einem routiniert eingesetzten abenteuerlichen Plot-Element unter anderen. Damit erscheint der Duktus sowie der Resonanzboden und Referenzrahmen der einzelnen *captivities* – in der für die Moderne typischen Bewegung – säkularisiert; wobei diese Säkularisierung natürlich nicht bedeutet, dass die religiösen Folien und Episteme einfach verschwinden oder gänzlich ersetzt werden. Sie werden vielmehr in einem psychoanalytischen Sinn latent, als ein nach unten gerutschter Teil einer quasi geologischen Schichtung

¹³⁸ Michael Hochgeschwender, *Amerikanische Religion. Evangelikalismus, Pfingstlertum und Fundamentalismus*, Frankfurt a. M. und Leipzig 2007, 32-61. Hochgeschwender zeigt sich als konservativer Denker, der den Puritanern unbedingt Gerechtigkeit und Milde widerfahren lassen will, was sein Argument, u.a. im Zusammenhang mit den Hexenprozessen etwas grotesk werden lässt. Seine theologischen und historischen Fakten sind aber auf jeden Fall korrekt.

¹³⁹ Roy Harvey Pearce, „The Significance“ (6ff.).

deutungsmächtiger Episteme und ideologischer Apparate. Eine weitere Einsicht des Religionstheoretikers Gil Anidjar zitierend gilt es überdies zu bedenken, dass gerade in der westlichen Welt Säkularisierung gleichbedeutend ist mit einer sich sedimentierenden und immer noch weiter verbreitenden Christianisierung. Auch die Kirchen als konkrete Religionsverteiler sterben nicht einfach aus, sondern spielen weiterhin eine zum Teil wichtige Rolle in den Weltbildern und im Alltagsleben der Menschen. In den USA geschieht diese Säkularisierung als Christianisierung speziell unkontrolliert, da die Religion nach 1776 per Verfassung strikt vom Staat und damit auch von staatlichen Grenzziehungen und Gesetzen abgetrennt ist. Doch was passiert mit dieser religiösen Schicht, die als latente nach wie vor weiter wirkt? Tentativ lässt sich sagen, dass diese in der *Gothic Literature* und auch im 20. Jahrhundert in verschobener und verdichteter Gestalt wieder an die Oberfläche dringt – als oft wahnhaftige Rückkehr des Verdrängten.

Das prägende Motiv der puritanischen Gründerjahre, die *Indian captivity* als religiöse Allegorie und göttliche Prüfung ist so in durch die Aufklärung neu eröffnete, nicht mehr primär religiös verfasste und geerdete philosophische und psychologische Domänen abgewandert und nimmt dort einen zentralen, sehr bildgewaltigen, Stellenwert ein. Was das dabei oft zitierte Bild der gefangenen Psyche, des unfreien menschlichen Bewusstseins, vor allem deutlich macht, ist, dass der grosse Slogan der Freiheit, der sich als revolutionäres Credo von der französischen (und amerikanischen) Revolution aus über die Welt legt, paradoxerweise in seinem zentralen befreiten Agenten, dem menschlichen Subjekt selbst, seinen hartnäckigsten Widerstand findet. Der von Daniel E. Williams herausgegebene und eingeführte Sammelband *Liberty's Captives. Narratives of Confinement in the Print Culture of the Early Republic* gibt unter seinem sprechenden Titel einen Einblick in die vielschichtigen und dialektischen literarischen Bilder, Theorien und Wechselwirkungen von Freiheit, Geiselhaft, Gefangenschaft und Autonomie während den Jahren des amerikanischen *nation building* (1770-1820):

Significantly, as the new nation struggled to establish its autonomy and explore its identity as a free country, captivity texts presented readers with dramatic spectacles not only of tyrants and slaves but also of individuals forced to live without any

measure of self-autonomy. The parallels between the national and the personal are obvious. (4)¹⁴⁰

Und man muss das Thema noch grundsätzlicher angehen: Etwas in der Organisation und Funktionsweise der menschlichen Psyche selbst widersetzt sich scheinbar dem allenthalben ertönenden Ruf nach absoluter Freiheit und Selbstbestimmtheit des Menschen; von der Gleichheit und Brüderlichkeit darf sicher dasselbe behauptet werden. Der Mensch ist jetzt zwar – gemäss propagiertem Freiheitsprinzip – sich selbst das höchste Wesen und damit scheinbar befreit von äusserem Zwang und Unterdrückung. Aber wie Sigmund Freud es dann an der Schwelle zum 20. Jahrhunderts konzis auf den Punkt bringt: Dieser neue moderne Mensch hat ein fundamentales, ebenfalls sehr modernes Handicap. Er mag sich zwar als Herr über alles Mögliche eingesetzt haben, dabei ist aber sein Ich nicht einmal Herr im eigenen Haus. Diese Diagnose ist – wie Freud ausführt – das moderne Kränkungs-Pendant zur Erkenntnis, dass nicht die Erde, sondern die Sonne das Zentrum des bekannten Universums ist (Galilei), und dass der Mensch in derselben biologischen Abstammungslinie zu situieren ist, wie die Affen (Darwin).¹⁴¹

Oder mit der paradoxen Wahrheit des post-freudianischen Analytikers Jacques Lacan gesprochen, die das moderne Dilemma auf den Punkt bringt: Wenn Gott tot ist (wie Nietzsche es in einem für die Moderne absolut grundlegenden Satz behauptet hat),¹⁴²

¹⁴⁰ Dabei ist die Situation für das amerikanische Subjekt im Unterschied zu den europäischen Revolutionären eine besondere, weil verschobene: Denn das amerikanische Subjekt hat seinen König nicht im Rahmen einer blutigen Revolution geköpft, sondern per Unabhängigkeitserklärung und Verfassung höchstens symbolisch geköpft, bzw. letztendlich abgewählt; wobei die vorangegangenen Revolutionskriege natürlich nicht blutlos waren. Vom amerikanischen Pendeln zwischen diesem unblutigen Pragmatismus und demokratischer Vernunft im Verbund mit exzessiven Blut- und Gewalttaten in anderen Kampfbereichen (z. Bsp. gegen die Indianer) gibt Brockden-Browns *Edgar Huntly* ebenfalls ein sehr vielsagendes literarisches Zeugnis.

¹⁴¹ Freuds genaue Formulierung lautet folgendermassen, ich habe sie bereits in der Einleitung zitiert: „Aber die beiden Aufklärungen, dass das Triebleben der Sexualität in uns nicht voll zu bändigen ist, und dass die seelischen Vorgänge an sich unbewusst sind und nur durch eine unvollständige und unzuverlässige Wahrnehmung dem Ich zugänglich und ihm unterworfen werden, kommen der Behauptung gleich, dass das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus. Sie stellen miteinander die dritte Kränkung der Eigenliebe dar, die ich die psychologische nennen möchte“ („Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse“, 11; seine Hervorhebung). Und etwas weiter oben: „Das [neurotische] Ich fühlt sich unbehaglich, es stösst auf Grenzen seiner Macht in seinem eigenen Haus, der Seele. Es tauchen plötzlich Gedanken auf, von denen man nicht weiss, woher sie kommen; man kann auch nichts dazu tun, sie zu vertreiben. Diese fremden Gäste scheinen selbst mächtiger zu sein als die dem Ich unterworfenen; sie widerstehen allen sonst so erprobten Machtmitteln des Willens, bleiben unbeirrt durch die logische Widerlegung, unangetastet durch die Gegenaussage der Realität. Oder es kommen *Impulse, die wie die eines Fremden sind*, so dass das Ich sie verleugnet, aber es muss sich doch vor ihnen fürchten und Vorsichtsmassnahmen gegen sie treffen“ (9; meine Hervorhebungen).

¹⁴² Auch hier lohnt es sich, das Original zu zitieren. Nietzsche schreibt 1886 in *Die fröhliche Wissenschaft* im Aphorismus 125 unter der Überschrift „Der tolle Mensch“ (der dadurch auffällt, dass

ist nicht – wie vielleicht erwartet – plötzlich alles erlaubt, sondern eben streng genommen gar nichts mehr, weil sich ja ein autoritativ sicher geerdetes „erlaubt“ und „unerlaubt“ mit dem Tod Gottes aufgelöst haben. Žižek hat diese Einsicht dahingehend übersetzt, dass die Absenz eines gültigen Gesetzes (als sicher *Gesetztes*), eine Omnipräsenz von Verboten schafft.¹⁴³ Und der psychoanalytisch geschulte Germanist und Benjamin-Experte Eric L. Santner hat in seiner *Psychotheology of Everyday Life* für dieses post-metaphysische Mehrwertphänomen den Begriff der „immanent transcendence“ geprägt:

...with the ‚death of God‘ the entire problematic of transcendence actually exerts its force in a far more powerful way in the very fabric of everyday life. What is *more* than life turns out to be, from the post-Nietzschean perspective, immanent and constitutive of life itself. (10)

Dies ist auch das Thema von Lacans Lektüre¹⁴⁴ von Paul Claudels Dramentrilogie (die inhaltlich die postrevolutionären Jahre 1812-1869 umspannt): *Die Geisel* (1909), *Das harte Brot* (1914), *Der Erniedrigte* [Vater] (1916). Lacan erkennt insbesondere in der weiblichen Hauptfigur des Stücks *Die Geisel*, also in der erniedrigten Adligen Sygne der Coûfontaine, eine prototypische Verkörperung des modernen Subjekts als Geisel. Nicht als Geisel in einem eigentlichen Sinn,¹⁴⁵ sondern als eine „Geisel des Worts“, wie Lacan sich ausdrückt. Was er damit meint: Wenn Gott als Verkörperung der absoluten Wahrheit verschwindet, ist der Mensch seinen Gesetzen, Versprechen und Sätzen schutz- und hilflos ausgeliefert. Er muss nun allein geradestehen für alles Gesagte. Es gibt keine externe Versicherung, keine Aufhebung, Hoffnung oder Gnade in Gott mehr. Mit dem Tod Gottes erhebt sich das Subjekt also nicht – wie womöglich zu erwarten war – zum souveränen Herr über alle menschlichen Satzungen, sondern es wird gemäss paradoxer psychoanalytischer Logik vielmehr zu

er am hellen Morgen eine Laterne anzündet): „Wohin ist Gott?“ rief er [der tolle Mensch], „ich will es euch sagen! *Wir haben ihn getötet* – ihr und ich. Wir alle sind seine Mörder ... Gott ist tot! Gott bleibt tot! Und wir haben ihn getötet!“ (138; seine Hervorhebung).

¹⁴³ Vgl. u.a. Astra Taylors Film *Žižek!* (2005).

¹⁴⁴ In seinem *Séminaire VIII* und darin im Kapitel „Le mythe d’Oedipe aujourd’hui“ (*Le séminaire livre VIII. Le transfert* (1960-61), Paris 2001, 313-386). Es ist dies eine klassische Lektüre gegen den Strich – oder zwischen den Zeilen – des als rechtskonservativ und vor allem streng katholisch bekannten und berühmten Autors Claudel (1868 – 1955), der vor allem nach 1968 wegen seiner rechtskatholischen Frömmigkeit nachhaltig in Verruf geriet und erst heute wieder neu entdeckt wird.

¹⁴⁵ Die konkrete und wohl auch titelgebende Geisel ist in diesem Stück kein Geringerer als der Papst, das Oberhaupt der römisch-katholischen Kirche, der in den Nachwehen Revolutionswirren unter Napoleon I. zur Geisel wird. Mit ihm wird die streng gläubige Katholikin Sygne de Coûfontaine erpresst, die auf einer zweiten Interpretationsebene als die versteckte eigentliche Geisel des Stücks zu gelten hat.

ihrer Geisel. Oder anders gesagt: die Gesetze und Versprechen werden erst und gerade *ohne* göttliche Verankerung und metaphysische Aufhebung zu den übermächtigen Forderungen – ja Erpressungen – denen sich die Subjekte nicht entziehen können. Als ob eine freigesetzte magisch-dämonische Kraft sie in der performativen Gewalt des gesprochenen Wort festhalten und behaften würde.¹⁴⁶

Auch Freuds Satz vom Ich, das nicht Herr ist im eigenen Haus sei, setzt da ein und bedeutet überdies, dass – mit der psychoanalytischen Theorie des psychischen Apparats gesprochen – sich das moderne Ich quasi in zweifacher psychischer Geiselhaft befindet: Es steht unter Druck von Seiten des Über-Ichs und gleichzeitig wird es von Seiten des (nur indirekt zugänglichen und rekonstruierbaren) Unbewussten bedrängt. Das so genannte bewusste Ich steht somit in einem ständigen und letztlich nie ganz lösbaren Clinch mit Instanzen in seinem Innern, die aber gleichzeitig in einem komplexen und oft dialektischen Verhältnis mit äusseren Instanzen und vergangenen Zeiten stehen. Etwas salopp gesprochen kann man auch sagen: Der tote Ur-Vater, genauso wie der tote Gott, sind ins psychische System abgewandert und dort zum Über-Ich geworden.

Wie schon in der theoretischen Einleitung angedeutet, lässt sich nun – mit Derrida – auch ein Bogen schlagen von Freuds programmatischer Definition des modernen Subjekts, das sich nicht Herr im eigenen Haus ist, zum Problem der Gastfreundschaft. Derrida folgert nämlich (allerdings ohne expliziten Rückgriff auf Freud) dass, wer nicht Herr sei im eigenen Haus, auch kein guter Gastgeber sein könne;¹⁴⁷ und wie wir bereits mehrfach gesehen haben, ist eine gestörte Gastfreundschaft *die* Möglichkeitsbedingung für Geiselnahmen. Sie schafft nicht nur Geiseln, sondern auch Geiselnehmer und sie wird in der Geiselliteratur mit schönster Regelmässigkeit als gestörte Mahlzeit manifest.

In der modernen Selbstgewissheit und im modernen Bewusstsein sind also der dialektische Umschwung und eine Art psychischer Geiselhaft bereits deutlich

¹⁴⁶ Im konkreten Fall von Sygne de Coûfontaine bedeutet dies, dass Sygne gezwungen ist, ihren unter Zwang geheirateten, eigentlich verhassten Mann (der vorher als Revolutionär ihre ganze Familie umgebracht hat) gemäss den Formeln der Eheschliessung zu „lieben“ – was konkret und ganz entzaubert bedeutet, dass sie im entscheidenden Moment bereit ist, ihr Leben für ihn zu opfern und dies auch tut. Die einzige „Freiheit“, die ihr in ihrer modernen Geiselhaft des Worts bleibt, ist, dass sie – sterbend und sprachlos – dem Priester, der sich zum Komplizen dieser Heirat gemacht hat, mit einem unheimlichen nervösen Tic „zu verstehen gibt“, dass sie ihm nichts verziehen hat, dass sie nicht in Frieden geht.

¹⁴⁷ Vgl. Jacques Derridas Aufsatz „Hostipitality“ (7-8).

angelegt. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang der Anfang von Henry David Thoreaus uramerikanischer Philosophie und Poetologie, *Walden* (1854). Bereits im ersten – und längsten – Kapitel mit Titel „Economy“ beschreibt Thoreau exemplarisch die Gefangenheit des modernen Menschen in den Gegenständen, Beschäftigungen und Umständen des neuzeitlichen Alltags und insbesondere auch des demokratischen Nationalstaats.¹⁴⁸ Gewissermaßen als Lösegeld aus dieser omnipräsenten Geiselhaft dient der Text *Walden* selbst, in dem sich der nachdenkende Dichter bewusst aus der sich gerade im 19. Jahrhundert ungemein beschleunigenden und technisierenden Zivilisation absentiert, und in eine mit eigenen Händen gebaute, einsame Waldhütte am Walden Pond zurückzieht. Dieser Rückzug ist auch als eine Art selbst gewählter Geiselhaft zur Gedankensammlung und -lösung zu verstehen, für die sich der Dichterphilosoph Thoreau ausserdem an einen – in diesem Fall freiwillig aufgesuchten – Schauplatz der alten *captivities* begab: in den Wald nämlich, der im Licht der Aufklärung und mit dem Aussterben der Indianer nun langsam seine „wilde“ und bedrohliche Dimension verlieren sollte.¹⁴⁹ Bei diesem Rückzug handelt es nicht einfach um eine hochstilisierte spirituelle Spinnerei, wie manche Europäer (darunter auch Zeitgenossen Thoreaus) vermuteten, sondern vielmehr um ein bewusstes Denk-Experiment, ein Spiel mit Möglichkeiten, das nicht nur todernst gemeint war.

Wie Stanley Cavell und Richard Slotkin herausgearbeitet haben, lässt sich Thoreaus *Walden* mit „The Writer as Captive“ (so eine Überschrift Slotkins in *Regeneration through Violence* [518]) konzis umreißen. Stanley Cavell ergänzt und resümiert in *The Senses of Walden* diese Einschätzung mit einer Typologie sich überlagernder *captivities*, die Thoreaus *Walden in nuce* definieren, aber auch weit darüber hinausreichen und zu einer amerikanischen Geiseltypologie *tout court* werden:

And [Thoreau] demonstrates three captivities: that he is a prisoner of the state, as any man is whose government is native to him and is evil; that he is, like Saint Paul, a prisoner of Christ; and that we are held captive each by each and each by the

¹⁴⁸ Siehe auch Cavells *Walden*-Analyse ein paar Zeilen weiter unten. Zur verschärften 20. Jhd.-Fortsetzung dieses Geiselverhältnisses im Nationalstaat im Zeichen der Ausnahmegesetzgebung nach 9/11, siehe auch Teil 3 dieser Dissertation.

¹⁴⁹ Auch Hegel benennt in seinen paar wenigen Passagen zu Amerika (aus seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*) das gewichtig Verhältnis zwischen Wäldern und Aufklärung: „Hätten die Wälder Germaniens [die im Zusammenhang dieser Passage mit den – noch existierenden – Wäldern Nordamerikas verglichen werden] noch existiert, so wäre freilich die französischen Revolution nicht ins Leben getreten“ (113).

others. These captivities show where we live and what we live for; and the source of strength, or the fulcrum, upon we can change direction. (86)¹⁵⁰

Auffällig sind aber auch die konkreten Gefängnismetaphern, die sich in Toreaus Text selbst durch seine – alles in allem pessimistische – Beschreibung des modernen Lebens ziehen. Sogar die Stadthäuser bezeichnet er als Gefängnisse: „for our houses are such unwieldy property that we are often imprisoned rather than housed in them;...” (*Walden*, 1c, Abschnitt 10).

Neben Freud und Nietzsche macht somit auch Thoreau die Einsicht möglich, dass die neuen unsichtbaren Ketten des von manch anderem Joch befreiten modernen Subjekts weitgehend selbstgemacht sind. Denn das moderne Subjekt ist nicht nur seines eigenen Glückes Schmied, sondern eben auch seines Unglücks; dasselbe gilt für seine Freiheit wie seine Unfreiheit. Es leidet an sich selbst, an seiner Lebenswelt und ist so nicht zuletzt eine Geisel seiner eigenen Unzulänglichkeit, die hart erkämpften modernen Freiheiten wirklich wahrzunehmen und auch zu genießen. Aus dieser Geiselhaft versucht das moderne Subjekt sich mit seiner Jagd nach dem Glück, die in den USA ja in einer einzigartigen Geste sogar per Unabhängigkeitserklärung als ziviles Grundrecht festgehalten ist, freizukaufen. Das Glück auf Erden – oder im entzauberten Sinn der Psychoanalyse: erträgliches, durchschnittliches Unglück – wäre somit das Lösegeld zum akuten *captivity*-Gefühl im modernen Leben. Oder als Erpressung formuliert: Wenn Du jetzt nur noch glücklich sein könntest in den erreichten Freiheiten, dann wäre alles gut.

Die neuen Freiheiten und eine neue von offen sanktionierter brutaler Foltergewalt gereinigte Rechtssprechung und Strafordnung¹⁵¹ bilden jedoch neue dialektische Kehrseiten – gerade wenn man eben nicht von einem nach den Regeln eines linearen Fortschritts Richtung Freiheit, Frieden und Gleichheit ablaufenden Prozess ausgeht, sondern mit Nietzsches *Genealogie der Moral* und mit Marx von einer Dialektik des Fortschritts. Wie die Folter werden auch die Geiselnahmen für einige Jahrzehnte „offiziell“ weitgehend verschwinden (und dabei natürlich doch nicht wirklich verschwinden) und erst im 20. Jahrhundert – teilweise in einer verzerrten Form – wieder aus der Latenz (wo nach einem axiomatischen Lehrsatz der Psychoanalyse

¹⁵⁰ Stanley Cavell, *The Senses of Walden (An Expanded Edition)*, Chicago und London 1981.

¹⁵¹ Vgl. u.a. Foucaults *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Jean Améry's „Die Tortur“ und Jan Philipp Reemtsmas *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*.

alles Verschwundene, Versteckte und Verdrängt „überwintert“ und sich auf eine oft überraschende Rückkehr in den Raum des Symbolischen vorbereitet) ans Tageslicht zurückkommen, als „Wiederkehr des Verdrängten“.¹⁵² Doch gerade an dieser Schwelle zu ihrem (vorläufigen) Verschwinden, gibt es noch einige neue Geiselpänomene zu beobachten und zu dekodieren. Man kann auch sagen: Die schillerndsten und komplexesten Bilder moderner Geiselhaft erscheinen im Moment ihres konkreten Verschwindens. Literarisch manifestieren sich die verschiedenen Facetten moderner Geiselhaft, wie bereits erwähnt, am ausgeprägtesten in der Romantik. Genauer, in der neu entstehenden amerikanischen Schauerliteratur – und später in ihrem direkten Widergänger, dem Horrorkino der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auch der deutsche Milliardär und Soziologe Jan Philipp Reemtsma, der seine eigenen Geiselerfahrungen im Büchlein *Im Keller* niedergeschrieben hat, benennt in seinem Bericht interessanterweise eine Verwandtschaft von Geisel- und Horrorliteratur, obwohl er in seinem Text nie auf amerikanische Verhältnisse eingeht:¹⁵³ „Diese Gleichzeitigkeit von schreckenerregender Präsenz und Fremdheit ist das Muster einer klassischen Literaturgattung. Gemeint ist die Gespenstergeschichte“ (54). Geiselgeschichten haben also die Struktur von Geistergeschichten, schreibt Reemtsma, der, wie erwähnt, selbst mehrere Monate als Geisel in einem Keller verbracht hat und schliesslich für ein stattliches Lösegeld wieder freigekauft wurde. Damit lässt sich – in Analogie zum berühmten Satz Lacans, das Unbewusste sei strukturiert wie eine Sprache – zu folgendem Schluss kommen: Die *gothic literature* (als ausgeprägte Gespensterliteratur), die überdies gemäss Leslie A. Fieder die amerikanische Literatur *tout court* ist (ich komme gleich noch auf diese weitreichende Behauptung zurück), ist nach demselben Muster von Präsenz oder Vertrautheit und Fremdheit – der psychoanalytische Name für dieses Muster ist „das Unheimliche“¹⁵⁴ – aufgebaut, wie ein *captivity narrative*.

Zwecks einer knappen Charakterisierung der amerikanischen *gothic literature* muss zuerst vorausgeschickt werden, dass die „amerikanische Literatur“ im engeren Sinn

¹⁵² Vgl. zum Beispiel: Sigmund Freud, „Die Verdrängung“, 256ff..

¹⁵³ Dieses „Versäumnis“ ist nicht uninteressant, wenn man bedenkt, wie belesen Reemtsma ist und wie sehr er ansonsten auch erklärt bemüht ist, seine Geiselerfahrung mit der einzigen Waffe, die ihm neben seinem Geld zur Verfügung steht, der Intellektualität und wissenschaftlichen Analyse zu „bewältigen“.

¹⁵⁴ Wie es Freud in einem seiner berühmtesten Aufsätze beschrieben hat: „... die Herkunft des Unheimlichen [rührt] vom verdrängten Heimischen“ (261). In: „Das Unheimliche“, *Gesammelte Werke XII. Werke aus den Jahren 1917 – 1920*, Frankfurt a. M. 1940, 229-268.

(also die Importe aus England nicht miteinbezogen) vor 1790 nicht wirklich das war, was man heute unter Literatur verstehen, sondern was wir als eminent theologische Literatur oder als *docufiction* bezeichnen würden. Dazu gehörten Predigten, Gebete, religiöse Dichtungen und Epen und natürlich nicht zuletzt die im letzten Kapitel besprochenen *captivity narratives*, sowie Briefe, Reiseliteratur und Tagebücher. Kurz vor 1800 änderte sich dies, die ersten *gothic novels* erschienen auf dem amerikanischen Markt. Man kann nicht genug betonen, dass der amerikanische Einstieg in die Produktion „normaler Literatur“ – also der nicht primär geistlichen oder privaten literarischen Schriften der Anfänge – über die literarische, dialektische Nachtseite zum Geist der Aufklärung geschieht, die *gothic literature*, eben. Im Sinne der Dialektik lassen sich diese Geister und Geiseln dieser *gothic literature* aber natürlich auch als in strengem Sinn identisch mit dem Geist der Aufklärung analysieren. Ganz nach Horkheimer/Adornos Grundsatz, dass der Mythos bereits Aufklärung und die Aufklärung Mythologie ist.¹⁵⁵ Die *gothic literature* wäre dann – im besten Fall – die konsequente Reflexion und Inszenierung dessen, was Horkheimer/Adorno das „rückläufige Moment“ (3) der Aufklärung nennen. Also eine Literatur, die tatsächlich gleichzeitig Mythos und Aufklärung ist – und dies auch weiss.

Dazu kommt, dass diese amerikanische Schauerliteratur und die amerikanische Verfassung – vorbereitet durch die Unabhängigkeitserklärung von 1776, das heisst, durch die offizielle Ablösung vom Englischen Königshaus nach den Revolutionskriegen – beinahe gleichen Alters sind. Dies ist eine hoch interessante und auch unheimliche Koinzidenz: die erste Literatur und die erste Verfassung werden gleichzeitig geboren.¹⁵⁶ Dies deckt sich mit Stanley Cavells Einsicht, dass Amerika eben nicht einfach „entdeckt“, sondern regelrecht erfunden wurde – als Literatur, genauer, als Tragödie:

It [America] had a mythical beginning, still visible, if ambiguous, to itself and to its audience: before there was Russia, there was Russia; before there were France and England, there were France and England; but before there was America there was no America. America was *discovered*, and what was discovered was not a place, one

¹⁵⁵ „Wie die Mythen schon Aufklärung vollziehen, so verstrickt Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer in Mythologie“ (18); in: Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M. 1994 (1944).

¹⁵⁶ Siehe dazu auch Fiedlers Kapitel „The Novel and America“ aus *Love and Death in the American Novel*, 22-38.

among others, but a setting, the backdrop of a destiny. It began as theater. („The Avoidance of Love“, 115)

Aber nicht nur Amerika ist eine gefundene und erfundene Nation, sondern auch jede(r) einzelne Amerikaner/in erschreibt sich sein/ihr je eigenes Leben: „For both the new nation and its citizens, self-conception was developed through acts of narration“ (7) schreibt Daniel E. Williams in seiner Einleitung zur Anthologie *Liberty's Captives*. Zu den zentralen Formeln des amerikanischen Traums – der amerikanischen Ideologie *qua* Fantasie und Tagtraum *par excellence* – gehören neben *starting from scratch* auch *self-invention*, und *writing one's own destiny*, Schlagwörter, die oft und gern zitiert werden, um spezifisch amerikanische, nicht selten als grössenwahnsinnig wahrgenommene Machbarkeitsgefühle und Individualismen zu feiern.

Diese innige Verknüpfung von nationalem und persönlichem Schicksal und Literatur (im weitesten Wortsinn verstanden) zeigt auch, wie wichtig die Entwicklung war, dass die literarisch-geistlichen Texte – zu denen insbesondere auch die *captivity narratives* gehörten, sowie natürlich die Bibel selbst – als zentrale schriftliche Geländer der Gemeinschaft abgelöst oder vielmehr überlagert werden. Überlagert nicht nur von einer neuen „echten“ Literatur als *gothic fiction*, sondern insbesondere auch von einer neuen, offiziell installierten Verfassung, also von menschengemachtem, positivem Recht, das nun neu als das frisch verschriftete symbolische Rückgrat der Gemeinschaft wirkt. Dabei beziehen sich amerikanische Staatsangehörige zu allen Zeiten und viel öfter als Bürger anderer Nationen sehr emphatisch und mit quasi religiösem Ernst und Eifer auf ihre Unabhängigkeitserklärung und Verfassung.¹⁵⁷

In der Aussage eines gewissen John Stevens Jr. aus den zeitgenössischen Debatten zur amerikanischen Verfassung verknüpft sich diese Verfassung sogar sehr aussagekräftig mit der ebenfalls neuen *gothic literature*:

The political institutions we have contrived and adopted in this new world differ as widely from the republics of the old whether ancient or modern, as does a well

¹⁵⁷ So berief sich unlängst Barack Obama im herrschenden demokratischen Nominationswahlkampf in seiner programmatischen Rede mit dem Titel „A More Perfect Union“ (März 2008) am geschichtsträchtigen Ort der Unterzeichnung der amerikanischen Verfassung, in Philadelphia, auf die konkreten Worte der Verfassung, um sein Ideal einer geschichtsbewussten und doch rassenübergreifenden amerikanischen Union zu begründen.

constructed edifice, where elegance and utility unite and harmonize, differ from a huge mishapen pile reared by Gothic ignorance and barbarity.¹⁵⁸

Die erwähnte sprichwörtliche „Gothic ignorance and barbarity“ ist mit dieser architektonischen Metapher explizit als Kehrseite zur Verfassung und zum politischen Gerüst der jungen „nordamerikanischen Freistaaten“ (110) benannt, wie Hegel Nordamerika in seinem kurzen Abriss zur „Neuen Welt“ aus seinen postum veröffentlichten *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte* (1822-1830) mit einem Ton, in dem sich leise Bewunderung und gleichzeitig eine dezidierte europäische Herablassung mischen, nennt. Für Hegel ist die Erfindung der Neuen Welt nur ein sehnsüchtiges, ein abenteuerliches Echo, ein irgendwie künstlicher Nebenschauplatz des alten Europas:

[Amerika] ist ein Land der Sehnsucht für alle die, welche die historische Rüstkammer des alten Europa langweilt. Napoleon soll gesagt haben: *Cette vieille Europe m'ennuie*. Amerika hat von dem Boden auszuschneiden, auf welchem sich bis heute die Weltgeschichte begab. Was bis jetzt sich hier ereignet, ist nur der Widerhall der Alten Welt und der Ausdruck fremder Lebendigkeit, ... (114)

Echo Europas, Theater, und „fremde Lebendigkeit“ hin oder her: Die weisse nordamerikanische Gemeinschaft ist zum Beginn des 18. Jahrhunderts in einem modernen Sinn formell konstituiert – und damit auch von Europa abgenabelt. Verfassung und Gesetz sind installiert, die Unabhängigkeit von der englischen Krone ist schriftlich symbolisch begründet und etabliert. Die – in einem für die damalige Zeit einmaligen Vorgang *qua* Verfassung strikt vom Staat abgetrennte – Religion wird nun im Strahlen der Aufklärung und der demokratischen Organisation des neuen Staatenbunds zur abgetrennten latenten Macht im quasi auf einen Schlag säkularisierten Land; wobei der gestrenge Puritanismus zwar schon nicht mehr die alleinseigmachende Religion, jedoch nach wie vor die verborgene stärkste mentale Kraft des jungen Freistaats ist.¹⁵⁹ Und auch sonst wandert manch dunkle Wahrheit,

¹⁵⁸ Bernard Bailyn (Hg.), *The Debate on the Constitution. Part One. Federalist and Antifederalist Speeches, Articles and Letters During the Struggle over Ratification*, New York 1993. 437-442.

¹⁵⁹ So lässt sich zum Beispiel die Definition der spezifischen amerikanischen Form des Imperialismus, des *manifest destiny* (allegorisch dargestellt, u.a., in John Gasts berühmtem Bild „American Progress“ von 1872), als einer der stärksten ideologischen Kräfte des amerikanischen 19. Jahrhunderts nur mit Rückgriff auf die puritanische *providence* als göttliche Schicksalskraft erklären. Oder wie es der Journalist John L. O'Sullivan 1945 in einem Aufsatz beschrieb, worin der Ausdruck *manifest destiny* zum ersten Mal vorkommt: Die Rede ist von der Notwendigkeit einer Annexion von Texas an den vereinigten Staatenbund, nicht nur, weil Texas dies will, sondern weil: “it is our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying

manch traumatische Erinnerungslücke der Gründerzeit in die unterbewussten Schichten der Seele der Individuen und der gemeinschaftlichen Erinnerungen ab. Sie werden so auch in einem neu fassbar gewordenen, politisch-psychologischen Sinn zur Geisel ihrer selbst, des Verdrängten, ihrer Vergangenheit, aber auch des neu gegründeten demokratischen Nationalstaats und seinen Institutionen – eine weitere übertragene Bedeutungsebene, die sich mit dem epistemischen Um-Bruch in die Moderne eröffnete und zum Beispiel von Thoreau bereits erahnt wurde.

Diese letztere für die Gegenwart weiterentwickelte Erkenntnis, wird zum Brennpunkt von Überlegungen verschiedenster Philosophen, Filmemacher und Schriftstellern im beginnenden 21. Jahrhundert. Der gemeinsame Nenner all dieser Überlegungen – geäußert im Zuge der Entwicklungen nach dem 11. September 2001 – lautet: Ausgerechnet der moderne, freiheitliche und demokratische Nationalstaat hat eine Tendenz, seine Bürgerinnen und Bürger in eine Art Überwachungs- und Geiselnverhältnis zu nehmen – wie dies bereits Cavell mit Thoreau ahnungsvoll beschrieben hat. Diese Geiselnahme und Erpressung der Staatsbürger wird insbesondere in Krisenzeiten deutlich und spruchreif, wenn spezielle Gesetze und Ausnahmezustände zum Schutz der sogenannten „inneren Sicherheit“ in Kraft gesetzt werden. Als latentes Problem ist diese Gefahr jedoch ständig vorhanden. Bereits der erste Philosoph der Postmoderne, Jean-Francois Lyotard hat Machtergreifung im Rahmen der parlamentarischen *délibérations* als ständig präsente konkrete Möglichkeit der „Eskalation“ festgehalten.

Doch zurück ins 18./19. Jahrhundert und zur Literatur. Parallel zur neu entstehenden *gothic literature* in England konstituiert sich also die neu entstehende amerikanische Literatur fast ausschliesslich aus Schauerromanen. Diese sind aber von der britischen *gothic literature* zu unterscheiden. So behauptet es zumindest der bereits mehrfach zitierte amerikanische Literaturtheoretiker Leslie A. Fiedler in *Love and Death and the American Novel*. Im Gegensatz zu Ann Radcliffe und andere britischen Gothic-Autoren, die ihre scheinbar übernatürlichen Plot-Elemente schliesslich mit rationalen Begründungen auflösten – „the explained supernatural“ (*Love and Death*, 139), wie Fiedler es nennt¹⁶⁰ – sei die amerikanische *gothic literature*, zumindest bei ihrem

millions“ (John O’Sullivan, „Annexation,“ *United States Magazine and Democratic Review* 17, Nr.1, Juli-August 1845, 5-10.

¹⁶⁰ „... in the gently spooky fiction of Mrs. Radcliffe, in which terror is allayed by the final pages, all intrusions of the irrational rationally explained away“ (*Love and Death*, 129).

Pionier Charles Brockden Brown, geprägt von irrationalen Geschehnissen, die zum Ende keine rationale Erklärung fänden: „Brown ... is an anti-realist in almost all respects, moving his irresolute and inconsistent protagonists through a time and space carelessly defined and bearing only a fitful, largely accidental resemblance to the facts of history or geography“ (155).

Auch Alan Lloyd Smith unternimmt in seinem Einführungsband *American Gothic Fiction – An Introduction*, eine Charakterisierung der spezifischen Eigenheiten der amerikanischen Schauerliteratur. Neben den „perspectives and images from hell-fired puritanism“ (70) erwähnt er:

In American Gothic ... the trauma and guilt of race and slavery, or fear of what was then called miscegenation, also emerges, along with the settler's terror of the Indians and the wilderness, and later perhaps some suppressed recognition of Native American genocide. ... But the relationship of Gothic to cultural and historical realities is like that of dream, clearly somehow ‚about‘ certain fantasies and anxieties, less than coherent in its expression of them.“ (8-9)

Im Gegensatz zu Fiedler behaupte ich aber, dass zumindest Brockden Browns *gothic* (mit Poe ist es eine andere Sache) sehr wohl eine rationale Interpretation der geschilderten Ereignisse eröffnet. Brown hält dies in seinem kleinen Vorwort zu *Edgar Huntly* auch deutlich fest. Sein „To the public“ eröffnet den Roman mit der Absichtserklärung, ein spezifisch amerikanisches Setting zum Gegenstand seiner Romaninszenierung zu machen: „... that field of investigation, opened to us by our own country, should differ essentially from those that exist in Europe“, und er setzt sich auch programmatisch von den „chimeras“ und „puerile superstitions“ (3) der britischen Schauerliteratur ab.¹⁶¹ Die Amerikaner wählen überdies andere Schauplätze, also Wälder statt der typischen britischen Spukschlösser, und ihre Protagonisten sind Indianer, wilde Tiere und (wild gewordene) Siedler, Seefahrer oder Sträflinge, statt Mönche und aristokratische Damen. Fredric Jameson hat in seinem Kapitel „Magical Narratives“ aus *The Political Unconscious*¹⁶² eine spezifisch auf die Moderne zugeschnittene Definition des magical narratives

¹⁶¹ Ich zitiere in der Folge aus Charles Brockden Brown, *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep-Waker, with Related Texts*, hrsg. mit einer Einleitung und Anhang von Philip Barnard und Stephen Shapiro, Indianapolis/Cambridge 2006.

¹⁶² Jamesons grundlegende Behauptung einer sozialen und symbolischen Tatkraft von Erzählungen im Untertitel zu diesem Werk – *Narrative as a Socially Symbolic Act* – ist selbstverständlich auch eine grundlegende Voraussetzung dieser Dissertation.

geliefert, die sich nicht nur perfekt auf die *gothic literature* übertragen, sondern auch mit Brockden Browns Beobachtungen überlagern lässt:

For now that the ‚experience’ or the seme of evil can no longer be permanently assigned or attached to this or that human agent, it must find itself expelled from the realm of interpersonal or interwordly relations in a kind of Lacanian *forclusion* and thereby be projectively reconstituted into a free floating and disembodied element, a baleful optical illusion in its own right: that ‚realm’ of sorcery and magical forces which constitutes the semic organization of the ‚world’ of romance and henceforth determines the provisional investment of its anthropomorphic bearers and its landscapes alike. (119)

Sehr bedenkenswert und weitreichend ist ausserdem eine weitere von Fiedlers Thesen, die besagt, die gesamte amerikanische Literatur sei in ihren Grundfesten eigentlich *gothic literature*.¹⁶³ Also sind nicht nur die *captivity narratives* als eine wichtige Urszene der amerikanischen Literatur, sondern die – wie wir gleich noch genauer sehen werden – stark auf *captivity*-Motiven aufbauende Schauerliteratur durchdringen und strukturieren gemäss Fiedler die gesamte amerikanische Fiktion bis zum heutigen Tag als paradigmatische uramerikanische Meisterdiskurse. Fiedler interpretiert diesen omnipräsenten *gothic* Splitter – als guter Freudianer – im Sinn eines ewigen Kampfs zwischen Eros und Thanatos; wobei der Todestrieb und seine Ableger in der amerikanischen Kultur eindeutig Überhand haben.¹⁶⁴ Die Geiselsituationen der *gothic literature* sind eine Ausprägung, eine mögliche konkrete Inszenierung dieses Todestribs.

Nähern wir uns den modernen Geiseln mit einem Kerngedanken von Richard Slotkin, kann man ihre Bedeutung so zusammenfassen: Wenn die Grenze – mit Slotkin gesprochen – eine *conditio sine qua non* für jede Geiselsituation darstellt, dann verschiebt sich mit der Moderne diese Grenze nach innen und wird dort zum entscheidenden Merkmal des – von der Psychoanalyse als gespalten beschriebenen – modernen Subjekts. Und sprechen wir vom gespaltenen Subjekt, ist die literarische Bebilderung und Verarbeitung dieser Spaltung, der Doppelgänger, nicht weit. Er

¹⁶³ „... because of all the fiction of the West, our own is most deeply influenced by the gothic, is almost essentially a gothic one. In general, The European gothic reaches the level of important art only in poetry or drama, not in fiction; in America quite the opposite is the case“ (*Love and Death*, 142).

¹⁶⁴ Vom konsequent psychoanalytisch argumentierenden Literaturwissenschaftler Fiedler kommt auch die Idee mit der verdrängten Sexualität als einem Hauptmotor für diesen durchdringenden mörderischen *gothic* Grundton.

wird uns bei der Lektüre von *Edgar Huntly* wieder begegnen. Wie in Brockden Browns Roman, aber auch in vielen *short stories* von Poe und in Hawthorne klar wird, ist mit dieser modernen Spaltung die Geiselhaft auch ins Innere, in die Seele abgewandert. Die Geiselsituation etabliert sich so als beredtes altes Bild für neue diffusere psychologische Nöte, deren Sitz und verschlungener Ursprung in der Vergangenheit und in der eigenen Seele liegen. Die jungen Männer (seltener Frauen) als Protagonisten dieser jungen modernen Literatur wandern in die Wildnis, in die Wälder und in die Welt hinaus, sehr oft nachts, und begegnen dort – sich selbst. Oder etwas ausführlicher beschrieben: Sie werden bei ihren einsamen Wanderungen gefangen im Dickicht ihrer eigenen Gedanken, Fantasien, Grübeleien und Ängste. Die Monster, Kriminellen, Dämonen, wilden Tiere und Indianer, denen sie begegnen, sind offensichtlich weitgehend ihre eigenen Hirngespinnste. Einer der wichtigsten und weisesten Schriftsteller dieser Verschiebung in (vererbte) imaginäre Domänen und Alpträume, ist Nathaniel Hawthorne.¹⁶⁵ Seine *short story* „Young Goodman Brown“ macht am Deutlichsten explizit, um was es hier geht: Es sind keine bösen Indianer (mehr), die hinter den Baumstämmen lauern, wenn Brown allein in den Wald hinein geht, sondern er trifft dort auf die „guten Puritaner“; genauer, auf alle Würdenträger des Dorfes, auf die (vermeintlich) frommen alten Frauen, den Pfarrer, und sogar Browns eigene brave Frau mit dem sprechenden Namen Faith, die sich vor seinen (inneren) Augen zu einem schrecklichen Hexensabbat treffen (vgl. auch Teil 1 dieser Arbeit); zumindest ist dies die Wahrheit von Goodman Browns Fantasieszenarien. Hawthornes Kurzgeschichte schafft so *die* konzise Blaupause für die moderne amerikanische (Schauer)Literatur als einem letztlich hausgemachtem Horrorgespinnst.¹⁶⁶ Und zweifellos werden zur Bebilderung dieses im eigenen Imaginären veranstalteten Hexen- und Monstersabbats oft alte Stereotypen des Bedrohlichen benutzt: Indianer, schwarze Männer, Hexen. Deshalb ist, ideologisch gesprochen, die *gothic* Literatur oft eine reaktionäre und explizit gegenaufklärerische Literatur. Brockden Brown soll im Folgenden allerdings als

¹⁶⁵ Auch Alan Llyoid Smith benennt in seiner Einführung zum *American Gothic* diesen modernen Wahn als Abspaltung alter puritanischer Fantasien „The dark intensity of Puritan imagination, bordering on mania is also seen in Hawthorne’s ‚Young Goodman Brown‘, and ‚The Minister’s Black Veil‘ as well as ‚Ethan Brand.‘ In each of these tales the protagonist is afflicted by a religious depravity that grotesquely distorts the mindscape“ (Lloyd-Smith, 53).

¹⁶⁶ Hierhin gehört natürlich auch E. A. Poes gewichtiges *bonmot* zum Horror, der eben nicht aus Deutschland komme, sondern aus der Seele.

mögliche Ausnahme zu dieser Regel dargestellt werden, dasselbe gilt für Hawthorne. In vielen Texten anderer Autoren – zum Beispiel bei E. A. Poe – regieren aber tatsächlich oft auf diffuse Art wirkungsmächtige, rassistisch kodierte Projektionen von einem vagen und doch stets monströsen Unheil, das von aussen über die Gemeinschaft und die Subjekte kommt.¹⁶⁷ Dieselbe Überschneidung findet sich auch im rassistischen Wort „imp“ auf den Punkt gebracht, mit dem Fennimore-Cooper die feindlichen Indianer betitelt und das in Poes berühmter Kurzgeschichte „Imp of the Perverse“ von 1845 dann als „*prima mobilia* of the human soul“ wieder auftaucht. Selbstredend lassen sich auch diese Projektionen mit dem theoretischen Besteck, das wir zur Verfügung haben, recht einfach dekodieren und dekonstruieren. Eine zeitgenössische, psychoanalytisch geschulte kritische Lektüre sieht hinter all diesen monströsen, verzerrten und oft rassistischen Projektionsfiguren stets das moderne Subjekt selbst, das sich zum eigenen Feind, zur Krise und zum Rätsel wird – mit all seinen phantomatischen Schichten innen, der neuen symbolischen Verfassungsordnung aussen, und dem verwirrenden dunklen aufgeklärten Strahlen beidenorts. Wobei sich gerade diese beruhigende Oppositionen zwischen innen und aussen, wie auch zwischen kollektiver und individueller Identität im modernen Subjekt zunehmend auflösen, und zu zusätzlichen unheimlichen Beunruhigungen, Orientierungslosigkeiten und Überlagerungen führen – wie es, unter anderen, der Roman *Edgar Huntly* besonders nachdrücklich zeigt. Hier kann tatsächlich nur noch die Psychoanalyse – oder eine Revolution – weiterhelfen.¹⁶⁸

Mit der Psychoanalyse gilt es auch zu verstehen, dass dieser einer Dialektik der Aufklärung entsprungene Alptraum der *gothic literature* als komplexe Wunscherfüllung zu begreifen ist – wie überhaupt jeder Traum. Und wie in jedem Traum, inszeniert sich in der *gothic literature* auch eine in narrative Formen gegossene Wiederkehr von Verdrängtem. Mit einer anderen, zugegeben sehr weitreichenden psychoanalytischen Denkfigur von Abraham/Torok gesprochen,

¹⁶⁷ Vgl. Fiedler, *Return of*, 127ff.

¹⁶⁸ In diesem Sinn, kann das moderne Subjektsein *tout court* als Investitur der Emanzipation und Freiheit begriffen werden, die eine fundamentale Krise auslöst (Eric L. Santner, *My Own Private Germany*); ich komme auf dieses Theorem im nächsten Teil ausführlicher zurück. Von Žižek kommt die schwerwiegende Einsicht dazu, dass die modernen Neurosen quasi als seelische Landmarken/Erinnerungen gescheiterter (psychischer) Revolutionen beschrieben werden können: „... the returns of the repressed, the ‚symptoms‘ are the past failed revolutionary attempts, forgotten, excluded from the frame of the reigning historical tradition, whereas the actual revolutionary situation presents an attempt to ‚unfold‘ the symptom, to ‚redeem‘ ... these past failed attempts ...“ (*Sublime Object*, 141).

können Geschichten, Erzählungen und Mythen nicht nur – wie das gemeinhin festgestellt und akzeptiert wird – als Geländer und Landkarten des Daseins und des Denkens dienen, sondern wir werden auch unterbewusst von diesen Geschichten gelebt, bearbeitet, ja, gesteuert. Diese Geschichten nisten sich als Symptome anstelle der Geheimnisse und der hinterlassenen Informationslücken unserer Vorfahren ein – also in den Ritzen der Tradierung dessen, was unsere private und kollektive Geschichte ausmacht.¹⁶⁹ Familien- und Kollektivgeheimnisse sind so nur scheinbare Leerstellen. Vielmehr erweisen sie sich im Verlauf der Jahre als Produktionsstätten von Fiktionen, die uns scheinbar aus dem Nichts heraus gespensterhaft steuern, unsere Obsessionen ausprägen und ausstatten, und meistens mehr oder weniger direkte (im Sinne von Freud Traumarbeit: verdichtete und verschobene) Hinweise auf den Inhalt des Verdrängtem geben. Nur, was wären das Verdrängte, die Gedächtnislücken aus der amerikanischen Gründerzeit? Die eigenen Gewalttaten gegen die Indianer? Die Krankheiten, die widrige Natur, die Todesnähe, der Hungertod und andere Entbehrungen? Die erlittene Gewalt und die ständige Angst vor Überfällen, vor Entführungen und vor der eigenen Auslöschung? Das Wissen, dass die Indianer keine „seelenlosen Wilden“, sondern Menschen waren? Die diversen *captives*, die nie aus der Wildnis zurück kehrten, starben oder lieber bei den Indianern wohnen blieben? Oder – in Anbetracht der vielen Zeugnisse paradoxerweise – die konkrete *captivity*-Erfahrung selbst, wie wir mit Poes „The Man That Was Used Up“ (1839) noch sehen werden; die Geiselerfahrung als *black box* und damit als paradigmatischer Ort der Gespenster- und Geschichtenproduktion? Eine Gespenster- und Geschichtenproduktion jedenfalls, die sich stets an individuelle wie kollektive Fantasien andockt. Gemäss dem Analytikerduo Laplanche/Pontalis sind Ursprungsfantasien gleichzeitig der Ursprung der Fantasie.¹⁷⁰ Der Ursprung der amerikanischen Fantasie und Ideologie wäre demnach der Traum vom Paradies, von unbegrenzten Möglichkeiten, von Erlösung und Neuanfang. *Captivity Narratives* inszenieren einerseits die unangenehme Durchkreuzung dieses Ur-Traums – gleichzeitig weisen sie aber auch einen Ausweg, da sie, wie gezeigt, die

¹⁶⁹ Abraham, Nicolas and Maria Torok, „Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology,“ *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis. Vol I*, Chicago and London 1994, 171-176.

¹⁷⁰ Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis, „Fantasy and the Origins of Sexuality,“ *Formations of Fantasy*, hrsg. von Victor Burgin et al., London 1986, 5-34.

Basisstationen der puritanischen *providence* und Erlösungssehnsucht als konkretes und hoffnungsvolles Theater, als reale Inszenierung durchspielen, festschreiben und verbreiten. Trotzdem könnte ein weiteres Phantom in Abraham/Toroks Sinn durchaus die verkapselte grosse Enttäuschung darüber sein, dass man allem Anschein nach doch nicht endgültig im gelobten Land, im verheissenen Paradies gelandet ist. Damit wäre die Geiselsituation – wie bereits in der Einleitung erwähnt – auch eine psychologische Variante zu Stephen Greenblatts *New Historicism* und seiner zentralen Formel von einer „circulation of social energy“, die namentlich Shakespeare als überindividuelles Phänomen und Vereinigung verschiedener virulenter Zeitströmungen fassbar machte. Im Falle der Geiseln müsste man allerdings von einer *anti-social energy* sprechen, die als gewalttätige Manifestation eines Unbehagens in der amerikanischen Kultur die Gemeinschaft stets latent bedroht; als dialektische Kehrseite zu den kulturbildenden, gemeinschaftsbindenden Kräften der noch jungen amerikanischen *union*. Dazu kommt, dass es für die modernen Bewusstseins- und anderen Geiseln gewissermassen kein Aussen mehr gibt: Die modernen Geiseln sind oft gleichzeitig die Geiseln und die Erpressten. Die dritte Partie ausserhalb fehlt, dies wird bei allen drei nun folgenden Literaturbeispielen auf die eine oder andere Weise deutlich.

Für meine Textauswahl ist festzuhalten, dass ich mit Brockden Brown und Poe zwei klassische Repräsentanten der *Gothic Literature* analysieren werde. Mit meiner dritten modernen Geiselgeschichte, Herman Melvilles „Benito Cereno“ (1855), nähern wir uns aber schon der von F. O. Matthiessen 1941 so beschriebenen *American Renaissance*, also dem amerikanischen Realismus des 19. Jahrhunderts – obwohl sich auch durch „Benito Cereno“ noch wichtige Überreste und Versatzstücke der Schauerliteratur ziehen. In allen drei exemplarischen analysierten Texten geht es überdies um Geiselnahmen in einem ganz eigentlichen Sinn. Dies soll als Anker funktionieren, der verhindert, dass wir in den Bereich der rein metaphorischen, philosophischen und psychologischen Geiselhaft abgleiten, in der plötzlich so einiges (fast alles?) sich als Bild und Metonymie von *captivity* und Geiselhaft anbietet, und differenzierte und präzise Aussagen mitunter schwierig werden. Die in meiner Diskussion stets symbolisch-ideologisch geerdete konkrete Konstellation der konkreten Geisel(nahme), soll sich also bewusst nie ausschliesslich in ihren Aspekt als Wahrnehmungsbild, als Metapher oder im Psychologischen und Imaginären

verflüchtigen. Aber selbstredend ist die psychologische Ebene, die die Geiselhaft als metaphorischen Zustand beschreibt, für das moderne Subjekt, im Zusammenhang mit moderner Literatur eine entscheidende. Dies zeigt sich insbesondere in meiner ersten Fallstudie, in Charles Brockden Browns Roman *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep-Walker* (1799).

Von Doppelgängern und Schlafwandlern: Charles Brockden Browns *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep Walker*

It is the purpose of this work ... to exhibit a series of adventures, growing out of the condition of our country, and connected with one of the most common and most wonderful diseases or affections of the human frame. (TO THE PUBLIC. Brockden Browns Vorwort zu *Edgar Huntly*)

Der Sohn einer Händler- und Quäker-Familie¹⁷¹ aus Philadelphia, Charles Brockden Brown (1771-1810) gilt als der erste professionelle Schriftsteller Nordamerikas. Nachdem er eine Karriere als Jurist abgebrochen hatte, wandte er sich der Literatur zu und versuchte, sich seinen Lebensunterhalt ausschliesslich mit Schreiben zu verdienen, was ihn zum offiziell ersten hauptberuflichen, obgleich zu Lebzeiten nicht übermässig erfolgreichen Schriftsteller der Neuen Welt macht. Neben Romanen verfasste er kleine Prosastücke und Essays für Magazine und Journale. Vor allem aber arbeitete er als Herausgeber und redigierte und publizierte dabei, neben manch

¹⁷¹ Diese Religionsgemeinschaft der Quäker, die auch in *Edgar Huntly* eine wichtige Rolle spielt, war noch im 17. Jhd. in vielen Gegenden Nordamerikas (zum Teil unter Todesstrafe) verboten. In Cotton Mathers Zeiten und Breitengraden (Boston), wurden Quäker als Indianerfreunde und schlimme Feinde der Puritaner heftig verunglimpft. So etwa in Mathers Kriegsbuch *Decennium Luctuosum* (1699): „For the present then, we have done with the Indians: But while the Indians have been thus molesting us, we have suffered Molestations of another sort, from another sort of Enemies, which may with very good Reason, be cast into the same History with them. If the Indians have chosen prey upon the Frontiers, and Out-Skirts, of the Province, The Quakers have chosen the same Frontiers, and Out-Skirts, for their more Spiritual Assaults; ...“ (162). Der Staat Pennsylvania – “the Pensylvanian Dragons” (in Mathers eigenen Worten) – und sein Zentrum Philadelphia waren nach 1681 Hochburgen der Quäker, da hier ein äusserst liberales Wahlrecht und die Religionsfreiheit galt. Die Quäker lebten weitgehend im Frieden mit den Indianern und schafften bereits 1758 die Sklaverei ab.

anderem, viele der nach wie vor sehr beliebten *captivity narratives*.¹⁷² Aber nicht nur das. Aufgrund des nach wie vor sehr hohen Beliebtheitsgrads dieser *captivity narratives* beschloss Brockden Brown eines Tages, Indianer in seinen neuen Roman einzubauen. Seine anderen Romane sind um eine Gelbfieberepidemie (*Arthur Mervyn*), Freimaurerverschwörungen (*Ormond or The Secret Witness*) sowie eine wundersame körperliche Selbstentzündung mit tödlicher Explosion, Einwandererwahnsinn und Bauchrednerei (*Wieland*) gebaut. Brockden Browns Indianerbuch aber ist *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep-Walker* (1799).¹⁷³ Es spielt im Jahre 1787, mit vielen analeptischen Einschüben, und ist eine Mischung zwischen einer literarischen Erkundung von Wahnsinn, Schlafwandler- und Doppelgänger-Motiven und handfesten kriegesischen Auseinandersetzungen mit Indianern, ihren Nachbeben und Begleiterscheinungen. Es geht also um Geiselhaften in einem noch genauer zu bestimmenden, typisch modernen übertragenen psychologischen Sinn, aber gleichzeitig auch um im realistischen Stil erfundene, konkrete *captivity*-Szenen. Die traditionellste unter ihnen – eine weisse junge Frau als Geisel der Indianer – ist im Gesamtgefüge des Romans eher eine Nebengeschichte, fast eine Zufallsbegegnung. Es gilt aber zu bedenken, dass diese Szene (im Roman die Kapitel 16 bis 19) in einem Magazin vorabgedruckt worden war, was sie als Kernstück, Urszene und potentielle *mise-en-abyme* der Hauptgeschichte markiert. Ausserdem wird klar, dass ein mörderischer indianischer Überfall auf Huntlys Elternhaus für seine spezielle Disposition, seine nervöse Melancholie sowie seinen gewaltsamen Rachedurst verantwortlich ist. Die Brücke zu den traditionellen *captivities* ist also nicht nur über die Herausgeber-Arbeit des Magazinredaktors Brockden Brown sondern auch über konkrete Romanpassagen geschlagen.

Brockden Browns „Preface“ mit der programmatischen und mit neuem Nationalstolz imprägnierten Abgrenzung¹⁷⁴ von der britischen *gothic literature* zitiert überdies die

¹⁷² Vgl. Cody sowie Slotkin, *Regeneration* (372).

¹⁷³ Die hier erwähnten vier Romane wurden alle im Zeitraum von knapp zwei Jahren (zwischen 1798 und 1800) publiziert.

¹⁷⁴ Wie Fiedler aufzeigt, hat Brockden Brown ein Exemplar seines Romans *Edgar Huntly* auch an einen der *Founding Fathers* der jungen Nation geschickt, an Thomas Jefferson. Mit einem Begleitbrief an den „verwandten Revolutionär“, wie er schrieb. Damit wäre wiederum die intime Verschränktheit von *Gothic literature* und amerikanischem *nation building* unter Beweis gestellt. Von Thomas Jefferson ist leider keine Reaktion auf das Buchgeschenk überliefert (vgl. Fiedler, *Love and Death*, 31/32).

„Indian hostility“ und die „western wilderness“ als valable, typisch amerikanische Ersatzschauplätze anstelle der „Gothic castles“ und dem, wie er sagt, „kindlichen Aberglauben“ von britischen Autoren wie Radcliffe und Co.:

Puerile superstitions and exploded manners; Gothic castles and chimeras, are the materials usually employed for this end. The incidents of Indian hostility, and the perils of the western wilderness, are far more suitable; and, for a native of America to overlook these, would admit of no apology. (4)

Was zur Hauptsache ein langer erklärender Brief Edgar Huntlys an seine Verlobte Mary Waldegrave sein soll, fängt mit einer Krimi-Ausgangslage an – Edgar Huntly möchte den Mord an seinem Freund und ihrem Bruder Waldegrave aufklären – wandelt sich dann aber schnell zu einer ausufernden Erkundung von Psychologie und Wildnis. Huntly zeigt sich über alle Massen fasziniert von der Geschichte eines am Fundort von Waldegraves Leiche überraschten, sehr seltsamen Schlafwandlers mit Namen Clithero. Dieser ist ein irischer Auswanderer und Aussenseiter der Siedlung. Er ist getrieben von der Vorstellung, dass er seine gütige Wohltäterin Euphemia Lorimer im Wahn ermordet habe und kann deshalb keinen Frieden mehr finden – vor allem nachts nicht. Huntly setzt es sich zum Ziel Clithero so gut es geht von seinen Schuldgefühlen zu erleichtern. Die beiden dringen – der eine fliehend, der andere ihm nachstellend – immer tiefer in die unberührte Wildnis vor und erscheinen vor unserem lesenden Auge auch immer deutlicher als Doppelgänger voneinander. Im Kernstück des Romans (den erwähnten Kapiteln 16-19) findet sich dann Huntly unversehens allein und halb verhungert in einer stockfinsternen Höhle wieder, in die er, nun scheinbar selbst schlafwandelnd, gelangt ist. Der Rest des Romans ist sein Versuch – über blutige und höchst abenteuerliche weite Umwege – von diesem wörtlichen *black-out* in der Höhle, zurück in die Zivilisation zu gelangen. Der Krimiplot verliert dabei immer mehr an Bedeutung. Sein Kernstück und der Ausgangspunkt des Romans, der Mord an Freund Waldegrave wird schliesslich – spannungsökonomisch und pointentechnisch sehr holprig – völlig abrupt einem zufälligen Racheakt der Indianer angelastet. Das Ende für das Doppelgängerpaar Clithero/Huntly ist desolat: Clithero springt auf dem Weg zur Einweisung in eine Heilanstalt ins Meer und verschwindet in den Fluten; es ist unklar, ob tot oder lebendig. Huntly verliert das Wohlwollen seines Lehrers und Gönners Sarsefield –

und vermutlich auch das Vermögen, das ihm durch seine Frau *in spe* eine sorgenfreie Familiengründung ermöglicht hätte.

Edgar Huntly ist im Gegensatz zu Brockden Browns kompakter komponiertem Roman *Wieland or the Transformations* in seiner Komposition eine regelrechte Romanbaustelle – es ist das Zeugnis eines fiebrigen (und sehr raschen) Schreibprozesses, der sich erst noch in die Möglichkeiten und Schwierigkeiten der Romanform hineinfinden muss. Bedenken an der schwierigen Komposition bringt gleich zu Beginn der Erzähler Huntly selbst vor. Sie seien Zeichen der inneren Aufgewühltheit des Briefschreibers:

Yet am I sure that even now my perturbations are sufficiently stilled for an employment like this? That the incidents I am going to relate can be recalled and arranged without indistinctness and confusion? That emotions will not be re-awakened by my narrative, incompatible with order and coherence? (5)

Sein holpriges Erzählen ist damit minimal selbstreflexiv, aber vor allem widerspenstig, umständlich, kryptisch, auf jeden Fall nicht ökonomisch – was jedoch durchaus auch einfach ein Genre-Element des *Gothic* ist: „exzessiv und mangelhaft“ sind nach Foucault die Schreibweisen von Schauerromanen wie von Marquis de Sade („Das Unendliche Sprechen,“ 101), was sie für Foucault zum deutlichen Signal und Symptom des epistemischen Bruchs um 1800 machen, ich komme darauf zurück.

Die beiden Gewährsmänner aus dem vorherigen Kapitel, Richard Slotkin und Leslie A. Fiedler, haben sich beide ebenfalls zu Huntly geäußert. Für Slotkin ist vor allem die in Edgar Huntly eingearbeitete *Indian captivity* von Interesse, die er als eine sehr bekannte – erfundene – Geschichte aus dem 18. Jahrhundert, die sogenannte „Panther-Captivity“ identifiziert (vgl. *Regeneration*, 257-59). Für den Freudianer Fiedler geht es in Edgar Huntly um die „irrational reality of the id“ (*Love and Death*, 157) und um die Geschichte eines jungen Mannes, der auszieht, die Schuld der anderen zu suchen, nur um sie am Ende bei sich selbst zu finden. Gleichzeitig ist Browns Roman für Fiedler ein paradigmatisches Beispiel, wie die „myths and meanings of the European gothic romance in a classless, historyless country“ nicht funktionieren und mit anderen Motiven und Bedeutungen besetzt werden müssen: mit „incidents of Indian hostility and the perils of the western wilderness“ (*Love and Death*, 159). Dies ergänzt er mit einer Beobachtung, die gerade auch in Anbetracht unseres nächsten Texts, Melvilles „Benito Cereno,“ von Bedeutung ist: „the

archetypal colored man of the American imagination, is the redskin. ... Our greatest Negro characters, including Nigger Jim [aus *Huckleberry Finn*], are, at their most moving moments, red men in blackface“ (159 [Fn.]).

In ihrer exzellenten Einführung zu einer mit zusätzlichen Texten sowie einem Textkommentar in Fussnoten ergänzten Neuauflage des Romans,¹⁷⁵ analysieren Philip Barnard und Stephen Shapiro mit knapper Präzision und unter Berücksichtigung aller relevanten Sekundärliteratur, nicht nur zeitgenössische Einflüsse, sondern auch die verschiedenen Interpretationsschichten, die Brockden Browns *Edgar Huntly* für uns heutige Leser in sich birgt. Als zeitgenössische Einflüsse gelten Brockden Browns New Yorker Freunde: aufgeklärte, deistische Intellektuelle der Ostküste, die wiederum vom so genannten britischen Woldwinite-Zirkel (um Wollstonecraft/Godwin) inspiriert wurden,¹⁷⁶ europäischen Verfechtern einer radikalen Aufklärung und sozialen Reform – jedoch in ausgesprochener Distanzierung zum jakobinischen Terror in Frankreich. Als andere Einfluss- und Interpretationsschichten von Edgar Huntly nennen Barnard und Shapiro die komplexe politische Lage in der Neuen Welt mit dem sich überschneidenden Gewirr von Frontlinien des spanisch-britisch-französischen Kriegs (des grossen *Seven Years' War*, der womöglich als der erste Weltkrieg gelten kann), der auch alle weiteren europäischen Kolonialmächte mit hineinzog. Dazu kamen die andauernden Kämpfe mit den Delaware-Indianern, und ganz allgemein die kriselnde Macht der Quäker in Pennsylvania und ihre Konflikte mit anderen europäischen Einwanderern, insbesondere den nordirisch-stämmigen, also britischen Protestanten (vgl. xff.). Die meisten dieser Elemente sind im Roman unschwer und oft auch konkret verkörpert wieder zu finden. Der Ulmen-Baumstrunk als Fundort von Huntlys Freund Waldegraves Leiche, dessen Ermordung den – zugegebenermassen noch sehr unbeholfenen und sehr verschleppten – Krimiplot von Edgar Huntly lostritt, lässt sich überdies als literarische Verschiebung der so genannten „Treaty Elm“, also des mytho-historischen Gründungsschauplatzes von Pennsylvania lesen, wo ein Friedensvertrag zwischen Quäker-Siedlern und den Lenni Lenape Indianern ausgehandelt worden sein soll (vgl. xx). Damit ist diese Ulme, mit kritischerem Auge

¹⁷⁵ Vgl. Charles Brockden Brown, *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep-Waker, with Related Texts*, hrsg. von Philip Barnard und Stephen Shapiro. Indianapolis/Cambridge 2006, ix-xliii. Diejenige Edition also, aus der ich bereits zitiert habe.

¹⁷⁶ Die Bewunderung war gegenseitig: Noch vor der Niederschrift von *Frankenstein* sollen Mary Shelley und ihr Gatte sollen systematisch alle Romane Brockden Browns gelesen haben.

betrachtet, eigentlich ein Mahnmal des Landraubs der Weissen an den Indianern. Eine weitere zeitgeschichtliche Dimension ist die – oft paranoide – Angst der reaktionären amerikanischen Regierung vor revolutionären Aufständen und Randgruppen. Diese Angst mündete in die vom U.S.-Präsidenten John Adams (1796-1800) installierten „Alien and Sedition Acts“ von 1798 (xiii), einer Art „Patriot Act“ des 18. Jahrhunderts.¹⁷⁷ Etwas allgemeiner formuliert, geht es in *Edgar Huntly* also um den vierteiligen gewaltsamen Zusammenstoss zwischen einer alten, vormodernen Ordnung und den modernen politischen Grundsätzen der Aufklärung – sowie gleichzeitig um eine wiederum recht präzise Kritik an einzelnen Elementen dieser Aufklärung. Insbesondere die im Namen von Fortschritt und Imperialismus weltweit expandierende und kolonialisierende, gewinn gierige, neu erstehende Marktwirtschaft sowie die daraus resultierende körperliche Verletzung und moralische Verarmung ihrer Agenten gerät ins kritische Licht. Damit ist Geschichte des „randomized agent of violence“ (xxxii) *Edgar Huntly* nicht nur eine Gründungsszene der amerikanischen Schauerliteratur, einer der ersten amerikanischen Romane überhaupt (Slotkin), sondern gleichzeitig auch eine der ersten ausgesprochen „anti-imperialistischen Fiktionen“ (xxxi); bis in die – womöglich unbeabsichtigte und auf mangelnder Könnerschaft beruhende – unökonomische Erzählweise hinein. Der Problemkreis des imperialistischen „global antagonism“ zeichne überdies verantwortlich für manche der in *Edgar Huntly* beschriebenen „local emergencies“, den quasi innergemeinschaftlichen Frontlinien und Notständen, bei denen es um Kämpfe mit Indianern und anderen – weissen – Aussenseitern geht (xxx/xxxi). Der Hinweis auf dieses in *Edgar Huntly* durchgespielte verschlungene Zusammenspiel von globaler Expansionspolitik und lokalen Gewalttaten ist die Hauptthese von Barnard/Shapiro, auf die sie auch in ihren Fussnoten zum Romantext immer wieder überzeugend verweisen. Dazu würde ich betonen, dass die erwähnten internen, lokalen Konflikte und Zusammenstösse signifikanterweise in verstreuten, Mini-Captivity-Narratives niedergeschrieben und definiert sind. Der *captivity narrative* erweist sich damit als nach wie vor definitionsmächtige und schablonenhafte Erzählform für die Beschreibung der Begegnung von Siedlern/Eroberern und Guerilla-Aussenseitergruppen. Einer der besagten „lokalen Notfälle“ manifestiert

¹⁷⁷ Vgl. dazu auch Jared Gardners Artikel mit dem treffenden Titel „Alien Nation: Edgar Huntly's Savage Awakenings.“

sich in der Episode mit der weiblichen Geisel in der Höhle, ein anderer – ich ergänze Barnard/Shapiros Aufzählung –, in Sarsefields Gefangenschaften als Repräsentant des britischen Imperialismus, genauer, in seiner Funktion als Gesandter der *British East-India Company* (vgl. Kapitel 6 des Romans). Aber auch die wiederholten Scharmützel mit Indianerkriegern sowie die Begegnungen mit der alten Indianerin Deb gehören dazu. Weitere wichtige Bedeutungsebenen von *Edgar Huntly* sind nach Barnard/Shapiro verschiedene Genre-Elemente der Gothic Literature, die Brockden Brown mitbegründete, sowie alte (irische) Tier- und Werwölfen (hier lässt sich eine Verbindung zu Derridas *Schurken* herstellen: wie Derrida heraushebt, gelten auch Werwölfe als *rogues*), und nicht zuletzt ein weiteres exemplarisches antagonistisches Feld, durchzogen von reaktionären wie progressiven Strömungen: die Kämpfe und Krisen der Geschlechter. Dabei geht es einerseits um ein in Brockden Browns Roman durchgespieltes Zurückdrängen der sich im Rahmen der aufgeklärten Ideale sich als gleichberechtigt definierenden Frau (xxxii-iii) und um die aufkommende Idee der Liebesheirat, andererseits aber auch um eine panische Verdrängung und gewaltsame Vertuschung von homoerotischen Gefühlen zwischen Männern (xxxiii-xxxvi). Soweit ein allgemein gehaltenes *mapping* des Romans. Selbstredend gibt es zu manchen dieser hier sehr cursorisch aufgelisteten Motiven noch einiges mehr zu sagen.

Schneidet man das von Barnard/Shapiro Gesagte auf das Geiselthema zu, erscheint die Geiselnahme als „local emergency“ die aber gleichzeitig ein Symptom grösserer – globaler – Antagonismen und Ungerechtigkeiten ist. Damit erweist sich die Geisel als die Symptomfigur schlechthin der von Barnard/Shapiro in ihrer Hauptthese zu *Edgar Huntly* beschriebenen lokalen Folgen des imperialistischen Empires, das als Verquickung von globalisierter ökonomischer mit politischer Macht geschildert wird. Nachgezeichnet ist diese gewaltsame Wechselwirkung auch in der von Sarsefield an Huntly übergebenen, ursprünglich von einem in Indien stationierten, sterbenden britischen Offizier an Sarsefield weiter gereichten Pistole, die bei einem Überfall den Indianern in die Hände fällt, die dann damit Huntlys Onkel erschossen

(Barnard/Shapiro, 124 [Fn.1]):¹⁷⁸ Der Imperialismus erschießt quasi seine eigenen Kinder. Schliesslich geht das Gewehr an Huntly und Sarsfield zurück.

Der Imperialismus erhält somit in Gestalt dieses Gewehrs paradigmatisch eine direkte Mitverantwortung an den Entführungsfällen, die sich an den über den halben Globus verteilten Fronten abspielen. Der Roman *Edgar Huntly* liefert eine in ihrer Breite wohl einzigartige Auflistung von sehr verschiedenen *captivities* – nicht nur aus dem Grenzkampf mit den Indianern, sondern auch aus anderen Enden der Welt, die verschiedene Protagonisten von *Edgar Huntly* erlebt haben und erzählen. Der Chirurg Sarsfield, jahrelang auf Reisen im Auftrag der East India Company, wurde in der Folge eines kriegerischen Konflikts (*The Seven Years' War*) zum Gefangenen des indischen Commanders Haidar oder Hyder. Später, nach einer langen Reise durch Asien und Griechenland, gerät er in die Gewalt italienischer Banditti (57/58).¹⁷⁹ Ausserdem gibt er sich wahlweise als Buddhist oder Muslim aus, als Schutz vor Entführungen im Feindesland. Er ist also gleichzeitig eine Art Prototyp des postmodernen Subjekts als anpassungsfähiges Identitäten-Chamäleon. Auch ein anderer Weitgereister, der zu grossen Reichtümern gekommene Freund Waldegraves, Weymouth, gerät als Schiffbrüchiger an der portugiesischen Küste in Gefangenschaften – einerseits als Geisel der unvorstellbaren Armut der dort ansässigen Fischer (als Gastmahl gibt es nur selbst gefangenen Fisch, für alle anderen Nahrungsmittel und andere Annehmlichkeiten, wie auch für einen Weitertransport des verletzten Schiffbrüchigen, fehlt das Geld). Andererseits als Bekehrungsgeisel in der eigennützigen Obhut von sinistren Mönchen, für die er einzig als potentiell bekehrbare Seele einen Wert hat. Diese auswärtigen Geiselnahmen sind eindeutig als Folge einer Verletzung des internationalen Gastrechts markiert – wie ich es in der theoretischen Einleitung mit Jacques Derrida und seinem Bezug auf Kants „Ewigen Frieden“ bereits vorgezeichnet habe.

Der Roman macht auch deutlich, dass für die daheimgebliebenen Bewohner Pennsylvanias als nur sehr unsicher befriedeter Frontier-Zone, der Gedanke an eine

¹⁷⁸ Wer will, kann in diesem Bild der Pistole auch einen – wohl unbewussten – Vorläufer des globalisierungskritischen Filmplots über die weit gereiste, fatale Jagdflinte von A. G. Inarritus *Babel* (2006) sehen.

¹⁷⁹ Wie Barnard/Shapiro ebenfalls erläutern, ist diese Gefangenschaft bei Banditen, wie in Schillers Sturm-und-Drang-Stück *Die Räuber* (1781) verdichtet, ein beliebtes Motiv der Zeit. Bei Schiller geht es dabei insbesondere auch darum, dass die Räuber ihren Geiseln – und Zuschauern – offenbaren, wie verkommen der feudale Staat und seine Gesetze sind.

captivity weiterhin ein ständiges Schreckgespenst darstellt. Diese Befürchtungen stehen allerdings in keinem Verhältnis zum bereits sehr geschwächten Gewaltpotential der Indianer. Der in *Edgar Huntly* recht zahlengenau geschilderte Blutzoll spricht eine deutliche Sprache: Elf (von nur zwölf insgesamt erwähnten) toten Indianern, stehen zwei bis drei getötete Siedler/innen gegenüber. Aber das die Gründungsszene der USA und die Identität der Siedler strukturierende und stützende Schreckgespenst *captivity* als indianische Gewaltdrohung bleibt trotzdem virulent. Vor allem bestimmen immer mehr mit schrillen Schrecken und den Horrorcharakter steigernden Details „aufgefrischte“ Erzählungen – also Erfindungen und nicht mehr in einem religiösen Heilsplan aufgehobene Zeugnisse – die Wahrnehmung. Die übersteigerten und fantasie reich ausgemalten *Indian captivities*, wie auch die in *Edgar Huntly* geschilderte hysterische Angst vor diesen Geiselnahmen, zeigen sich so immer deutlicher als Wahrheit einer alten Schuld.¹⁸⁰ Der Namen der alten Indianerfrau, die sich nicht vertreiben liess, und in einer Hütte im Grenzgebiet von Zivilisation und Wildnis wohnen bleibt, lässt sich unschwer von Old Deb zu old debt, also zu „alter Schuld“ ergänzen, was sie zu einem leibhaftigen Mahnmal weisser Siedlergewalt und Siedlerschuld macht.

Immer wieder werden in *Edgar Huntly* überdies Tote von Indianerüberfällen intensiv und gefühlsreich betrauert, die sich dann kurze Zeit später als quicklebendig erweisen. Dem Autor Brockden Brown scheint diese Übersteigerung der wahrgenommenen Bedrohlichkeit indianischer Gefahr allerdings bewusst zu sein. Konfrontiert er doch die panische Angst vor der Indianergewalt oft mit der hausgemachten Gewalt der Siedler – am Deutlichsten wohl in der Episode mit dem als gewalttätiger Alkoholiker beschriebenen Farmer Selby, vor dessen Häuschen Huntly eine tote Frau und einen toten Indianer findet; wobei gänzlich unklar bleibt, wer nun der Mörder der beiden ist – die Indianer oder Selby selbst. Zumal in *Edgar Huntly* Weisse wie Indianer mit denselben Waffen (Revolver, Flinten, Beile und Messer) kämpfen. Festgehalten muss auch werden, dass die in den Auseinandersetzungen mit den Indianern produzierten Leichen (Waldegrave, Huntlys Eltern und Onkel) einen „gleichwertigen“ Stellenwert haben wie die Geiseln, die (knapp) am Leben bleiben; ja, dass sie die Geschichte des Romans

¹⁸⁰ Vgl. Barnard/Shapiros „Related Texts“ über die Gewalt an Indianern – mit verschiedenen Schuldzuweisungen (205ff.).

gewissermassen gar produzieren und steuern. Das war früher anders. Die Toten bei den Indianerüberfällen wurden in den traditionellen *captivity narratives* von Rowlandson, Williams und Dustin stets in nur wenigen Worten erwähnt, um dann rasch das Hauptaugenmerk auf die theologisch-spirituell lehrreiche Jeremiade der *captivity*-Erfahrung zu lenken. Dies ist auch ein Zeichen dafür, dass der Kampf im modernen Schauerroman um Leben und Tod geht, nicht mehr um Verhandlungen – und dass die (zumindest offensichtliche) religiöse Verfassung dieser Erzählungen verschwunden ist.

Ein konkreter und etwas ausführlicher erzählter *captivity narrative* im traditionellen indianischen Stil bildet, wie bereits erwähnt, das Herzstück des Romans. Dem auf schrecklich-wundersame Weise in eine dunkle Höhle, mitten in der von Felsschluchten durchzogenen Wildnis verschlagenen Edgar Huntly, begegnet beim Versuch, diese Höhle wieder zu verlassen, eine Runde Indianer am Lagerfeuer, die eine junge Frau gefangen halten, die sie bei einem ihrer Überfälle als Pfand entführt haben. Diese Frau wird nun von Huntly auf eine etwas tolpatschige – um nicht zu sagen fahrlässige Art „befreit“.¹⁸¹ Der friedliebende Quäker Huntly ist zu diesem Zeitpunkt bereits einem veritablen Blutdurst und seiner hauptsächlich triebhaften Steuerung erlegen. So lässt sich mit Fug und Recht behaupten, dass seine Geiselfreiung der jungen Dame eher schadet denn nützt, lässt er sie doch nach schwieriger Flucht unbeschützt in einem Grenzhäuschen – demjenigen von Old Deb, was Huntly aber erst später realisiert – auf einem Bett liegen, wo sie dann prompt von den indianischen Verfolgern gefunden und erneut aufs Ärgste malträtiiert wird. Huntly ist zu diesem Zeitpunkt zwar nicht mehr schlafwandelnd, aber doch in einem arg delirierenden Zustand unterwegs, in welchem sich eine verminderte geistige Zurechnungsfähigkeit mit einer grotesk übersteigerten körperlichen Kraft und Ausdauer auf fatalste Weise vereinigt. Die Geisel ist weder bei ihm noch bei den Indianern sicher, doch in seiner „Obhut“ leidet sie fast noch mehr. Die Fantasie des

¹⁸¹ Meines Erachtens ist es fraglich, ob sich Brockden Brown für diese Episode, wie seit Richard Slotkins dahingehender Analyse oft vermutet (oder einfach abgeschrieben?), tatsächlich vom berühmten fiktionalen so genannten „Panther Narrative“ inspirieren liess. Neben Gemeinsamkeiten (die Höhle, die junge Frau, die sich über ihre Stimme bemerkbar macht, die zufällig anwesenden männlichen Befreier) gibt es gewichtige Unterschiede: die Hintergrundgeschichte der jungen Frauen stimmen überhaupt nicht überein, ebensowenig die Dauer der Gefangenschaft – immerhin neun Jahre in der Vorlage – und auch nicht die Tatsache, dass sich die Geisel aus dem „Panther Narrative“ mit eigener Gewalt, von den Indianern befreite und dann nur noch aus der romantischen Verlorenheit in der wilden Natur befreit werden muss. Auch ist es ungewiss, ob die wenig glückliche Befreiung der *Huntly*-Geisel mit dem grosszügigen Happy End der Vorlage zu vereinen ist.

heroischen Geiselfreiers erscheint in der Gestalt Huntlys gründlich demontiert. Das für eine Geiselnahme entscheidende Spannungs- und Verhandlungsfeld sowie Gefälle zwischen Zivilisierten und „Wilden“, zwischen Sicherheit und Gefahr ist – zumindest zwischenzeitlich – entladen. Umso geladener erscheint die Geisel im übertragenen Sinn, Huntly, in seinem Alldruck.

Huntlys Aufwachen in einer tief verschlungenen Höhle, was ihn zuerst glauben lässt, er sei erblindet, spiegelt das Schicksal der weiblichen Geisel (die beim Ausgang derselben Höhle liegt) auf eindeutige Weise. Mit dem gewichtigen Unterschied, dass Huntly sich selbst in diese missliche Lage gebracht hat, dass er von den noch näher zu bestimmenden Umständen seines Schlafwandels, quasi wie von Geisterhand in dieses stockfinstere Höllenloch transportiert wurde. Interessanterweise, womöglich auch ironischerweise, zitiert Brockden Brown just bei diesem Aufwachen seines Protagonisten in der Höhle unvermittelt ein Bild britischen Gothics, dem er ja in seinem Vorwort dezidiert abgeschworen hat:

Methought I was the victim of some tyrant who had thrust me into a dungeon of his fortress, and left men no power to determine whether he intended I should perish with famine, or linger out a long life in hopeless imprisonment: ... (108)

Mit diesem traditionellen *gothic* Gleichnis deutet Brockden Brown also nochmals explizit an, was er in seinem Vorwort angekündigt hat: Ihm geht es um typisch amerikanische „incidents with indians“ – die er gegen Schlösser, Chimären und Tyrannen der traditionellen britischen Schauerliteratur eintauschen möchte. An dieser Stelle muss man allerdings einwenden, dass nicht die Indianer Edgar Huntly in dieses Höhlenloch verschleppt haben, sondern er sich – schlafwandelnd – selbst dahin gebracht hat. Trotzdem nimmt er sich scheinbar als Geisel wahr, wie in der Parallelisierung mit der weiblichen Höhlengeisel (die in einer anderen Höhle tatsächlich in Indianergewalt gefangen ist) und im zitierten Bild von „dungeon“ und „tyrant“ deutlich wird. Sehr bald klar wird auch, dass er, der Befreier der klassischen weiblichen *captivity*-Geisel selbst ein mentaler Gefangener, eine Geisel im übertragenen Sinn ist, kompliziert verstrickt in seine Obsessionen, ohne Aussicht auf Befreiung.

In dieser gegenseitigen Spiegelung zwischen Huntly und der jungen Indianergeisel manifestiert sich das entscheidende Thema von *Edgar Huntly*. Die übertragene, psychologische Geiselhaft dieser literarischen Subjekte, und exemplarisch Edgar

Huntlys, am verfinsterten Nullpunkt und im scheinbar ausweglosen *limbo* zwischen einer alten nachwirkenden Ordnung und ihrer modernen aufgeklärten Ablösung, die noch keine gültige Gestalt gefunden hat. Genauer: Das Subjekt der alten Ordnung erweist sich als Geisel der Umwälzungen der neuen. Oder, im Fall von Huntly, eben umgekehrt: Das sich als durchaus aufgeklärt definierende Subjekt, findet sich plötzlich als Geisel des alten Systems der Dinge wieder. Am Deutlichsten prägt sich dieser Clash der Ordnungen in Fragen der Gewalt aus. Eine moderne aufgeklärte Vernunft muss der Gewalt insbesondere in ihrer archaischen Urform als Rachewerkzeug abschwören.¹⁸² Gleichzeitig ist die grosse und kleine Welt des Romans und auch die persönliche Biografie von Edgar Huntly nachgerade durchtränkt von blutigen und weitgehend ungesühnten Gewalttaten vergangener wie auch gegenwärtiger Konflikte. Hinter dem ständigen, in Anbetracht der sich überstürzenden Ereignisse fast höhnisch wirkenden Beteuern der – im Fall des Quäkers Huntly religiös motivierten – eigenen Abscheu vor jeglicher Gewalt und der Weigerung Waffen zu tragen, wartet eine sehr behende und präzise Killermaschine, die bald einmal blutüberströmt und nur sehr rudimentär bekleidet wie ein wildes Tier um und in die Häuser der Siedlungen und durch die Wildnis streifen wird. Dieser *white savage* ist zu dieser Zeit kein unbekanntes Phänomen mehr.¹⁸³ Überdies werden die Indianermorde auf dieselbe Stufe wie seine sagenhafte Erlegung und Verschlingung eines schwarzen Panthers (nach dem Aufwachen in der Höhle) gestellt und mit einfachster Rhetorik „gerechtfertigt“. Sie wollen so auch keineswegs als Abweichung von der behaupteten Friedensliebe verstanden werden. Huntly übermenschliche Kräfte nach der Einverleibung des Panthers zitieren überdies – zumindest implizit – das den Indianern zugeschriebene Credo, dass wer ein Tier oder einen Menschen tötet (und im Extremfall auch noch verspeist), dessen Kraft in sich aufnimmt. Das „wilde Denken“ oder vielmehr Verhalten schwingt also stets mit, *going native* lauert als ständige Gefahr, aber auch als Rettung in der unwegsamen Wildnis.

¹⁸² Der Gewaltexperte Jan Philipp Reemtsma unterstützt diese These in seinem neusten Text zum Themenkreis Vertrauen und Gewalt: „Die Kulturformation, die wir ‚die Moderne‘ nennen – das heisst jene aus den Krisen des 16. und 17. Jahrhunderts hervorgegangene europäisch-atlantische Kultur – unterscheidet sich von anderen Kulturen dadurch, dass sie Gewalt unter einen besonderen Legitimationsdruck gestellt hat“ („Theorie der Gewalt“ – dieser Zeitungsartikel ist ein Kondensat seines *opus magnum: Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, Hamburg 2008).

¹⁸³ Vgl. auch die von Barnard/Shapiro zur Verfügung gestellten erklärenden Zusatztexte: 207 ff..

Diesem quasi dialektischen, gleichzeitig wilden wie auch aufgeklärten Bewusstsein, stellt sich natürlich, zumindest auf einer abstrakten Ebene, die Frage, wie der Gewaltzyklus zu durchbrechen wäre. Ein weiteres Konzept, das hier als Gegenbegriff und -mittel zur Rache in den Umlauf gebracht wird, ist dasjenige der *benevolence* oder der *compassion*. Auf die Indianer erstrecken sich solche Überlegungen der Gutmütigkeit und des Mitleidens kaum je. Sie werden auch in Brockden Browns Sprache noch konsequent und deutlich als *savages* bezeichnet, ein Wort, das im Roman zuerst zur Bezeichnung des Panthers eingeführt, und dann nahtlos auf die Delaware-Indianer übertragen wird; allerdings in leicht ironischer Brechung. Beim ersten Auftauchen der Delawares wird der halbnackte Höhlen-Huntly, der nach dem Aufwachen gerade einen Panther roh verspeist hat,¹⁸⁴ vom Schein ihres Feuers angezogen. Die Indianer stehen in dieser kleinen Szene also quasi für die nächste Zivilisationsstufe; oder mit dem Vokabular von Lévi-Strauss gesprochen: nicht mehr roh, sondern bereits gebraten. Aber eben: Nicht der Kampf gegen die Indianer, sondern der mörderische Gewaltstrudel, in welchem sich Clithero sowie die Familien Lorimer und Sarsfield befinden, soll, gemäss Huntlys verzweifelten Überlegungen und unbeholfenen Versuchen, mit Hilfe solcher empfindsamen Konzepte und Gefühle befriedet werden. Diese Empfindsamkeit hätte damit im metaphorischen Sinn die Funktion eines *ransoms*, eines Lösegelds, aus der Verkettung in Gewalt. Wie schon Benjamin in seiner alles andere als naiven Diskussion von Naturrecht und positivem, von Menschen gemachtem Recht ahnungsvoll festhält, „helfen“ letztlich nur Friedensliebe und Herzensgüte („Kritik der Gewalt“, 191) dabei, die dem Recht ständig innewohnende Gewalt und unsere Ausgeliefertheit an sie in Schach zu halten. Denn nicht nur das Naturrecht, sondern auch das neue positive „Menschen“-Recht wird angetrieben und gleichzeitig sabotiert von einem morschen gewaltsamen Kern – Geiselnahmen sind wie bereits erwähnt, eine mögliche Ausprägung dieses morschen Kerns – der nur mit altmodischen Kategorien des Gefühls befriedet werden kann.¹⁸⁵ Nicht zu vergessen

¹⁸⁴ Auch hier wieder ein höchst bedeutsames Mahl im Kern der Geiselgeschichte, das sich als Schlüssel zu den Kernthemen von *Edgar Huntly* erweist.

¹⁸⁵ Die Argumentation Huntlys, mit der er seine Verlobte davon zu überzeugen versucht, Weymouth das Geld zurück zu geben, dass er bei ihrem verstorbenen Bruder hinterlegt hat, argumentiert ebenso mit den Prinzipien und der schwierigen Logik der Empfindsamkeit: Man solle an die Armut und Entbehrung der anderen denken, mehr als an die eigene Not – obwohl diese erwiesenermassen ebenso gross ist.

ist dabei, dass die Empfindsamkeit eine entscheidende soziale Energie, ein Antrieb und Meisterdiskurs der Aufklärung ist, wie es mittlerweile auch Historiker in ihren Studien offen legen.¹⁸⁶ Wie auch die *sentimentalist literature* (neben der Schauerliteratur) ein wichtiges literarisches Genre aus der Zeit der Aufklärung ist.

Im Herzen der eigenartigen Beziehung und Begegnung zwischen Huntly und Clithero steht also eine berührende Geste Huntlys, die tatsächlich als „benevolence“ beschrieben werden kann. Er stößt seinen widerstrebenden „Freund“ Clithero in der unwegsamen Wildnis auf, scheut dabei keine Gefahren und Mühen, und legt ihm Nahrungsmittel neben seine Schlafstätte: das Gastmahl in der nahrungslosen Einöde als Zeichen einer „Antigeiselhaft“. Gegen den Todestrieb Clitheros erweist sich Huntlys Herzensgüte und Freundschaftsdienst aber letztlich als machtlos. Dass dieses Prinzip von Mitleid und Gutmütigkeit schliesslich an allen Fronten scheitert, muss als grundsätzliche *gothic* Geste der Skepsis und des Anti-Happy-Ends, nicht nur angesichts der Aufklärung und ihrer Kulturtechniken, gelesen werden. Der Horrorfilm – als Verlängerung der Schauerliteratur – trägt diese Geste bis in die Jetztzeit hinein. Dabei ist diese Herzensgüte als mögliches Heilmittel gegen Gewaltzyklen auch keinesfalls nur rückwärtsgewandt zu verstehen. Aus der *benevolence* lässt sich nicht nur Benjamins Heilmittel gegen das Morsche im Recht, verschiedene Überlegungen Derridas zur Gastfreundschaft, sondern auch ein Prototyp von Levinas hochphilosophisch-ethischem Geiselbegriff herauslesen: Huntly, der sich ganz unverwandt für den ihm fremden Clithero verantwortlich fühlt, repräsentiert so – neben vielem anderen – auch den Keim einer modernen Ethik.

Zwischen den beiden jungen Männern wird noch ein weiterer Lösegeldversuch der Heilung, in diesem Fall von seelischen Konflikten, anprobiert. Denn Huntly ist eine Art prototypischer Psychoanalytiker, Clithero sein Patient. Oder etwas weniger souverän ausgedrückt: Huntly findet sich wie besessen von Clitheros melancholischer Krankheit – so eine ursprüngliche Diagnose – und möchte ihr auf die Spur kommen. Zu diesem Zweck unterzieht er ihn einer Art *talking cure*, auf die dieser nach einigem Zögern bereitwillig, fast erleichtert, eingeht (24ff.). Er erzählt dem ihm gänzlich Fremden ausführlich seine ganze Lebensgeschichte: „You call upon me for a confession of my offenses“ (25). Diese Erzählung generiert Mitleid in

¹⁸⁶ Vgl. William M. Reddy, „Sentimentalism and Its Erasure: The Role of Emotions in the Era of the French Revolution,“ *The Journal of Modern History* Vol. 72, Nr. 1 (März 2000), 109-152.

Huntly, erweist sich gegen Ende des Romans aber als strategische – oder einfach monströs verwirrte – Deckgeschichte eines viel grundsätzlicheren Wahns, wie das bei der *talking cure*, gerade in ihren Anfängen, oft der Fall ist.¹⁸⁷ Statt als bloss hadernder, schuldbeladener Melancholiker erweist sich Clithero als von einem plötzlichen mörderischen Todestrieb beseelt. Er sieht sich als Instrument eines obskuren Omens, als ausführendes Organ des Schicksals das besagt, dass Euphemia Lorimer nicht leben kann, wenn ihre andere Hälfte, Wyatte, tot ist. Die Satzung des abergläubischen Omens muss er dann mit Menschengewalt durchsetzen, da sie sich nicht selber wahr macht; und statt sich selbst zu töten, was immer auch im Raum steht. Clithero erscheint so als „gefährliches Individuum“ in Foucaults Sinn, als Krimineller, aber scheinbar ohne konkretes Motiv. Er ist Anhänger und Geisel eines dämonischen Weltbilds, der das von Huntly angebotene Lösegeld der Aufklärung und einer *talking cure* nicht annimmt oder annehmen kann.

Bekannter als die Beschreibung von Huntly und Clithero als Proto-Analytiker und Psychotiker ist ihre Dekodierung als klassisches Doppelgängerpaar. Auch diese Interpretation birgt Stoff für die Geiseldiskussion. Was den Doppelgänger angeht, halte ich mich an die Analysen des slowenischen Philosophen und Lacanianers Mladen Dolar, in seinem Nachwort zu einer Neuauflage von Ranks *Doppelgänger*.¹⁸⁸ Seine Schlussfolgerungen passen sehr genau auf eine Dekodierung von Clithero als Doppelgänger Huntlys: „Er [der Doppelgänger] wagt Dinge, die man selbst nie wagen würde, delektiert sich an meinen verdrängten Wünschen, doch gleichzeitig so, dass die Schuld auf das Subjekt fällt.“ Und weiter: „Der Doppelgänger ist jenes Spiegelbild, das Objekt *a* enthält. Es erhält ein eigenes Sein, das Imaginäre beginnt, mit dem Realen in eins zu fallen, und ruft damit eine unerträgliche Angst hervor“ (126).

Gleichzeitig wird das gespaltene Subjekt der Psychoanalyse (\$) als das prototypische aufgeklärte Subjekt der Moderne definiert; und das zentrale Objekt der Psychoanalyse, das *objet petit a*, quasi als verdrängtes Abfallprodukt – als „Widerpart und Resultat“ (129) – des Aufklärungsprozesses. Der Doppelgänger erscheint so als verzerrtes Spiegelbild, in welchem das aufgeklärte Subjekt,

¹⁸⁷ Vgl. Freuds gescheite Hysterikerinnen, die ihn mit ihren Erzählungen oft an der Nase herum geführt habe, bzw. genau das erzählt haben, was er hören wollte (siehe Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject*).

¹⁸⁸ Mladen Dolar, „Otto Rank und der Doppelgänger,“ in: Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, Wien 1993 (geschrieben 1914, publiziert 1925), 119-129.

schaudernd und gleichzeitig fasziniert, den Widerpart oder eben die ganze Wahrheit (sprich: die Dialektik der Aufklärung) erkennt. Schliesslich ist der Doppelgänger auch für die Einführung des Todestriebes verantwortlich (127). Damit lässt sich in einem etwas gewagten Schritt – und wenn wir dabei an prototypische andere Doppelgänger geschichten wie Poes „William Wilson“ oder David Finchers Film *Fight Club* denken – das Subjekt auch als eine Art Geisel seines Doppelgängers verstehen. In einer weiteren Wendung wäre innerhalb eines solchen Interpretationsrasters also Huntly eine Geisel seines Doppelgängers Clithero.

Ein weiteres Verhandlungsfeld im Rahmen einer Dialektik der Aufklärung ist der von Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* beschriebene Umbruch um 1800: In dieser Zeit entsteht, gemäss Foucault, ein die Moderne wesentlich definierender epistemischer Bruch, ein Übergang von einer Welt strukturiert nach (sinnlichen) Ähnlichkeiten zu einer Welt der (abstrakten) Repräsentationen und Zeichen. In *Edgar Huntly* wimmelt es nun nicht nur nachgerade von verschiedenen Doppelgängerkonstellationen, sondern die geschilderte Welt erscheint auch verzaubert in einer Fülle von magischen Ähnlichkeitsrelationen. Diese wundersame, als eine Art göttliche Poesie der Materie zu beschreibende Wahrnehmung einer magischen Ähnlichkeit zwischen allen Dingen und Ebenen, ist bei *Edgar Huntly*, mit einer dem Genre der *Gothic literature* entsprungenen, spezifischen Ähnlichkeit des Schreck(lich)ens geladen. Dazu gehören Edgar und Clitheros wahnwitzige Wanderungen im Nachtgewand, als die zentrale Ähnlichkeitsrelation und Doppelung des Roman, sowie die konsequente Beschreibung der Naturlandschaft als Seele und der Seele als Natur. Naturmetaphern werden auch zur Beschreibung der Topographie der Stadt mit ihren verwinkelten Gassen und Seelen benutzt. „I had rushed to the brink of this terrible precipice!“ (59) ist an der zitierten Stelle zum Beispiel metaphorisch gemeint, könnte aber genausogut eine gefährliche Kletterei in der Wildnis beschreiben. Ebenfalls interessant ist, wie für Clithero diese Wanderungen im unwegsamen Gelände lange Zeit das typische sonntägliche Gegenprogramm (62) zum Kirchbesuch sind, an dem er als einsamer fremder Protestant in der Quäkergemeinde nicht teilnimmt: Die verwunschene, in Ähnlichkeit vernetzte Natur und Wildnis ist so auch klar als seine (Gegen-)Kirche markiert.

Ebenfalls zum Eindruck einer allgemeinen Verzauberung gehören die Tomahawks, die wie aus dem Nichts wundersam zur Hand liegen, die hölzernen Kistchen mit

geheimen Schlössern, wichtige Dokumente, die mehrfach an einem Ort spurlos und wie von Geisterhand verschwinden und an einem (zuerst) völlig unerklärlichen Ort plötzlich wieder auftauchen. Alles scheint mit allem in wundersamen Korrespondenzen verknüpft, verwandt, verschlungen. So spricht es vor allem auch aus den Äusserungen von Clithero:

The idea of abjuring my country, and flying forever from the hateful scene, partook, to my apprehension, of the vast, the boundless, and the strange: of plunging from the height of fortune to obscurity and indigence, correspond with my present state of mind. It was of a piece with the tremendous and wonderful events that had just happened. (61)

Dass ein solches Weltbild nicht einfach einem animistischen Magieglauben entspringt, sondern auch für die Wahrnehmung der christlichen Puritaner gültig war, beschreibt Mary Beth Norton in *The Devils Snare*: Die Welt befand sich auch für die Puritaner in einem permanent verzauberten, also magisch geladenen Zustand. Hinter allem steckt eine göttliche oder teuflische Hand: „Early New Englanders envisioned themselves as residing in what one historian has termed a ‚world of wonders,‘ in which the universe of invisible spirits surrounding them was as real as the one they could see, touch, and feel“ (6). Und auch Brockden Browns postrevolutionäre Romanwelt hat sich noch nicht gänzlich aus diesem verzauberten Zustand gelöst: Alles ist hier Teil eines verborgenen dunklen Plans (oder Komplotts) und zieht die Figuren immer wieder in einen mysteriös verhakten Bann des Schreckens. Obwohl die Beschreibungen – zum Beispiel der Wildnis – im Gegenzug wiederum betont sachlich, fast schon wissenschaftlich geologisch und äusserst detailliert sind:

The hollows are single, and walled around by cliffs, ever varying in shape and height, and have seldom any perceptible communication with each other. These hollows are of all dimensions, from the narrowness and depth of a well, to the amplitude of one hundred yards. Winters snow is frequently found in these cavities at midsummer. (67)

Edgar Huntly zeigt sich in vielerlei Hinsicht als exemplarischer Schwellentext am Übergang zwischen magischer Ähnlichkeit und wissenschaftlicher entzauberter Repräsentation. Der etwas wirre Roman ist der präzise Schnappschuss einer Zeit an der Bruch- und Frontlinie zwischen zwei verschiedenen Ordnungen der Dinge, durchwirkt von ganz unterschiedlichen alten und neuen Kräften und Energien in verschiedensten Legierungen. Die dazugehörige Schwellenkrankheit (im

Spreizschritt zwischen zeitgenössischer medizinischer Beschreibung und unerklärlicher irrationaler Getriebenheit und Steuerung) und eindeutig eine der bestimmenden Fortbewegungsarten in *Edgar Huntly*, ist die Schlafwandlerei.

Die erwähnte unheimliche Verzauberung der Welt mit schwarzer Magie schlägt sich auch im häufigen Gebrauch der – negativ konnotierten – Worte „wonderful“ und „wonder“ nieder.¹⁸⁹ Bereits im Vorwort taucht das Wort auf, darin wird das Schlafwandeln als „wonderful disease“ bezeichnet.¹⁹⁰ Dieses Schlafwandeln ist nun nicht nur dahingehend interessant, weil es eine weitere Geiselmethapher ist, wie wir gleich noch sehen werden, sondern vor allem auch, weil es ein Scharnier zwischen rational erklärter und verzauberter Welt darstellt. Mit ihm lassen sich auch die an höchst ungewöhnlichen Orten wundersam wieder auftauchenden verloren geglaubten Objekte rational und medizinisch erklären: Die Schlafwandler haben sie selbst da hingelegt. So wie sich auch manche Manifestationen einer unbekannten Macht später als Taten Huntlys herausstellen; das erzählerische Bemühen um eine rationale Aufklärung der Geschehnisse ist somit stets zu spüren.

Aber die Dialektik spielt auch hier, der Schrecken wird nicht einfach kleiner, wenn diesen unkontrollierten nächtlichen Wanderungen das Krankheitsbild Schlafwandeln übergestülpt werden kann. Im Gegenteil. Plump gesagt, zeigt sich der Schlafwandler als völlig hilflose Marionette der unterbewussten Steuerung seiner Seele, eine nicht eben beruhigende Diagnose für das moderne, selbstbewusste und emanzipierte Subjekt. Das Schlafwandeln schafft so ein weiteres präzises Bild für Sigmund Freuds Leitmotiv „Das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus“. Oder anders gesagt: Das Subjekt wird beim Schlafwandeln sichtbar zur Geiselmethapher seiner Traumata und anderer psychischer Zwänge und Verdrängungen – kurzum: seiner selbst. Es erweist sich dabei als durchwirkt von unterbewusstem und unverarbeitetem Vergangenen, von Lücken in seinem Gedächtnis, die nun verschoben im Symptom des Schlafwandels manifest werden. An dieser Stelle lohnt es sich, nochmals den denkwürdigen Satz aus Brockden Browns Ansage an seine Leser zu zitieren: „It is the purpose of this work ... to exhibit a series of adventures, growing out of the condition of our country, and connected with one of the most common and most wonderful diseases or

¹⁸⁹ Zu Gebrauch und Bedeutungsebenen der Worte „wonderful“ und „wonder“ in *Edgar Huntly* siehe die Fussnoten von Barnard/Shapiro auf den Seiten 3 und 52.

¹⁹⁰ Eine sehr schöne Interpretation kommt von Jörn Glasenapp, der weiterführend auch den Leser von *Edgar Huntly* als „mit hineingezogenen“ Schlafwandler sieht („*Prodigies, anomalies, monsters*“ – *Charles Brockden Brown und die Grenzen der Erkenntnis*, 77ff.).

affections of the human frame“ (3). Der Abenteuerroman *Edgar Huntly* ist so deklariert als literarisch aufbereiteter Auswuchs der politischen Lage des jungen Staats und zudem verknüpft mit einer typischen psychosomatischen Krankheit: Eine perfekte *télescope* von *gothic*, Politik und Psychologie. Das Subjekt steht dabei ganz im Banne der von Sigmund Freud in seinem Grundsatztext *Totem und Tabu* im Untertitel festgehaltenen: *Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Der moderne Neurotiker erscheint als Geisel des Wilden in seiner Seele, von dem Freuds novellenartige Urgeschichte der Menschheit und ihrer Neurosen berichtet. Die Protagonisten von *Edgar Huntly* sind so im ganz wortwörtlichen Sinn *bewildered*. Im Sinne der oben beschriebenen Ähnlichkeiten und Überlappungen erscheint ihnen ihre ureigene Wahrnehmungswelt als Wildnis und Wahn.

Bezüglich der in den *captivity narratives* immer zentralen Verhandlungsmassen „christliche Zivilisation“ vs. „heidnische Barbarei des Wilden“ gibt es also ein (für die hohen Ansprüche einer selbst ernannten Zivilisation) nicht ganz beruhigendes Zwischenergebnis zu vermelden: die Wilden, die Wildnis sind das Unbewusste der modernen Seele und damit gewissermassen zu ihrem Steuerungsmechanismus geworden, und so zu einer nur vorläufig zurückgedrängten Kraft, die jederzeit wieder hervorbrechen kann. Dies wird bei einem Schwellentext wie *Edgar Huntly* besonders schön deutlich, weil sich in ihm, wie gezeigt, die Wanderungen ins wilde gefährliche Gebirge und in barbarische Taten immer auch ganz konkret und explizit mit Wanderungen in die Abgründe der eigenen Psyche überlagern. Oder in den Worten von Huntlys nach vormodernen Prinzipien der Ähnlichkeit gesteuerten Doppelgänger Clithero: Menschen und Welt sind von Omen und Dämonen regiert und besessen (26).

Brockden Browns Erzähler redet diesem verwunschenen, von Dämonen regierten vormodernen Weltbild keinesfalls das Wort. Aber die vom Chirurgen und Hauslehrer Sarsefield gelernte Zähmung der verwunschenen Wildnis mit wissenschaftlicher Naturkunde (und Chirurgie) kann er ebenfalls nicht ernstnehmen: ihre Beschreibung gerät zutiefst ironisch. Was die mit Meisterschüler Huntly durchgeführten pädagogischen Analysen „botanischer und mineralischer Vorkommen“ angeht einerseits, aber auch die moralisierenden Erzählungen oder synthetischen *reasonings* (67/68) andererseits. Ebenso erscheint die hohe ärztliche Sorgfaltspflicht, der heilige Hippokratische Eid oder schlicht das aufgeklärte Prinzip einer allgemeinen

Humanität in Sarsfield gründlich entlarvt, wenn er sich gegen Ende des Romans sehr lange weigert, den schwer verletzten Clithero zu behandeln.

Sobald Ruhe einkehrt zwischen den hektischen Wanderungen und Kämpfen, wird nicht etwa geschlafen und sich erholt, sondern obsessiv nachgedacht über das was vorgefallen ist – und in diesem übermüdeten Nachdenken steigert sich die Verwirrung natürlich noch. Es herrscht ein steter Wahn als Allmacht falscher Gedanken. Die beschriebenen schlaflosen nächtlichen Gedankenwälzungen der Urmutter des *captivity*-Romans, Mary Rowlandson, erscheinen hier zigfach verschärft und dazu aus dem beruhigenden Zusammenhang eines Zwiegesprächs mit Gott herausgebrochen. Statt Seelenheil und Ruhe in Gott dominiert also in dieser Neo-Jeremiade der zweiten und dritten Generation nach Rowlandson eine stete Unruhe und die stets lauende Gefahr des Wahnsinn. Die *captivity* erscheint endgültig als Ausdruck eines unbestimmten modernen Unbehagens, und nicht mehr als Ausprägung und Verkörperung im festgelegten Modell einer puritanischen *providence*.

Daraus lässt sich ein Fazit ableiten, das auch im Roman selbst gegen Ende so gezogen wird: Das Subjekt erscheint in *Edgar Huntly* paradigmatisch als Opfer – oder eben als Geisel – seines eigenen Bewusstseins; das überdies nicht als selbstbestimmtes Ermächtigungsorgan, sondern als Krankheit und Plage wahrgenommen wird: „Consciousness itself is the malady; the pest; of which only is cured who ceases to think“ (184). Das Bewusstsein selbst also ist das Problem. Ein skeptisches Fazit. Müsste doch (mit Descartes) gerade das Bewusstsein, den modernen Menschen ohne Gott in seinem Kern zusammenhalten und seine Existenz garantieren, begründen und beruhigen. Stattdessen offenbart sich hier ein weiterer morscher Kern, der bereits morsch ist im Moment seiner Entstehung wie wir das auch für das positive Recht gesehen haben. Als Lösegeld winkt die Dialektik und Kur der Psychoanalyse – insbesondere auch mit ihrer bahnbrechenden „Erfindung“ des Unbewussten, als Überlaufbecken und Abfallhalde des überarbeiteten und überforderten Bewusstseins.

Zum Schluss gilt es aber auch noch eine eher profane Quelle des männlichen Wahns in *Edgar Huntly* beim Namen zu nennen: den *Gender Trouble*.¹⁹¹ Beide, Clithero und

¹⁹¹ Dieses Thema wird auch von Barnard/Shapiro in der Einleitung ausführlich diskutiert (xxxii – xxxviii).

Huntly, werden wahnsinnig und zu Schlafwandlern weil sie eine in beiden Fällen durch seltsame äussere Umstände verzögerte Eheschliessung vollziehen sollten. Huntlys Verlobte Mary Waldegrave, die Adressatin des langen Briefs, der fast den ganzen Roman umfasst, ist überdies womöglich schwanger, und wurde deshalb in die Unsichtbarkeit „verbannt“. Clarice, Clitheros standesungemässe, aber abgesegnete Ehegattin *in spe* verbringt kurz vor der geplanten Heirat lange Monate am Sterbebett einer Freundin – und liegt dann doch plötzlich wieder daheim in demjenigen Bett, auf das Clithero mit gezogenem Messer und dem Glauben, die Mutter seiner Braut zu meucheln, Zutritt. Man kann nicht umhin, dies als ausagierten unbewussten Wunsch zu lesen, tatsächlich seine Verlobte zu töten, um sie nicht heiraten zu müssen; was nicht nur ihn, sondern auch die ganz Klassenordnung durcheinander brächte.¹⁹² Dass die Angst vor Frauen und Ehen die Männer in den Wahnsinn und in die Todesnähe der Wildnis und des Kampfes treibt, hat Elisabeth Bronfen mit Bezug auf Hegels Thesen zum Krieg immer wieder deutlich gemacht.¹⁹³ Und wie in Bronfens Analysen erscheinen auch in *Edgar Huntly* die Frauen (so sie denn überhaupt vorkommen) als Garantinnen einer gewissen Klarheit und Vernunft neben ihren verirrten und wahnsinnigen Männern; und auch als Vertreterinnen eines bedachten, sinnvollen Wirtschaftens, für das zum Beispiel die tapfere Mrs. Lorimer beispielhaft einsteht.

Nicht einfach wahnsinnig oder körperlich beschädigt wie bei Brockden Brown, sondern gleichsam bereits verschwunden, ein blosses Konglomerat von kunstvollen künstlichen Prothesen ist Edgar Allan Poes prototypische Geisel, der General A. B. C. John Smith, aus seiner kryptischen kleinen Satire „The Man That Was Used Up“. Eingeleitet wird sie mit dem Motto „La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau“, das durchaus auch als Mahnspruch und Fazit über den gescheiterten, versehrten, in alter wie neuer Gewalt und in ihrem eigenen Wahn gefangenen Männern von *Edgar Huntly* stehen könnte.

¹⁹² Ganz im Sinn von Zizeks marxistischer Pointe zu James Camerons Film *Titanic* (1997): Viel eher geht das unsinkbare Schiff unter, als dass die Klassenordnung durcheinander gebracht würde, indem die Tochter aus gutem Haus den mausarmen *bohémien* und Maler vom Unterdeck heiraten würde.

¹⁹³ Zum Beispiel in *Home in Hollywood* (99f.).

E. A. Poes „The Man That Was Used Up“: Die Geisel als *Celebrity*, Farce und unheimlicher Automat – im Zeitalter ihrer technischen Wiederherstellbarkeit

POE has no truck with Indians or Nature. He makes no bones about Red Brothers and Wigwams.

He is absolutely concerned with the disintegration-processes of his own psyche.

(D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*)

Während Brockden Brown nachweislich und explizit eine vernünftige, psychologische, nicht-metaphysische Lesart seiner Literatur möglich macht, schafft Edgar Allan Poe eine eher der deutschen Schauerliteratur verwandte, fantastische und irrationale Version des *gothic*. Die Psychoanalyse liefert später eine mögliche Rationalisierung auch dieser im unerklärlich Fantastischen fassenden Schauerliteratur nach, indem sie diese nicht als Auswuchs und Eingriff übernatürlicher Mächte liest, sondern als Denk-Bild typisch moderner und nur allzumenschlicher psychischer Vorgänge und Konstellationen im Innern des Subjekts.¹⁹⁴ Poes Literatur ist, als genereller Befund, ein textlicher Symptomkörper für psychische Intensitäten und Störungen. Seine Kurzgeschichte „The Man That Was Used Up. A Tale of the Late Bugaboo and Kickapoo Campaign“ (1838),¹⁹⁵ um die es hier gehen soll, fällt, zumindest in meiner Lesart, etwas aus diesem allgemeinen psychologischen Raster heraus. Denn Poes exemplarisches Geiselofer und der titelgebende Protagonist der *short story* ist zwar ein E. T. A. Hoffmans Olympia aus der Novelle „Der Sandmann“ angenähertes mechanistisches Wesen – mit einem ebenfalls deutlichen Umschlag ins Unheimliche. Gleichzeitig ist der General aber – und obwohl es hier gewiss nicht um die Suche nach realen historischen Vorbildern gehen soll – auch eine historisch ziemlich präzise zu

¹⁹⁴ Oder in Foucaults poetisch präzisen Worten: „Eines Tages wird man Freud wohl Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen: er hat nicht einen Wahnsinn zum *Sprechen* gebracht, der schon seit Jahrhunderten Sprechen war ...; *Freud hat im Gegenteil den unvernünftigen Logos ausgetrocknet*; er hat seine Wörter auf ihren Ursprung zurückgeführt – zurück bis zu jenem weissen Bereich der Selbst-Implication, wo nichts gesagt ist“ („Der Wahnsinn, das abwesende Werk“, 126; meine Hervorhebung).

¹⁹⁵ Ich zitiere aus E. A. Poe, „The Man that Was Used Up,“ *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London 1986, 127-137.

situierende Figur mit einer gesellschaftlichen Dimension.¹⁹⁶ Es geht also nicht nur um Psychologie, sondern ebenso sehr um Politik. Was allerdings zuallererst als bestimmendes Merkmal von „The Man That Was Used Up“ auffällt, ist der gesellschaftssatirische Charakter der Erzählung, auch die spärlichen zeitgenössischen Rezensionen loben vor allem den Witz der Erzählung.¹⁹⁷ Als zusätzliches Amusement trägt das Personal sprechende und onomatopoetische Namen, der Schauspieler heisst Climax, die Tänzerin Pirouette und der *sculptor* Chiponchipino. Namenlos ist dagegen der – wie er sich selbst deklariert – nervöse Erzähler, der uns von seiner abgöttischen Faszination für Brevet Brigadier General John A. B. C. Smith berichtet. Dieser Erzähler fungiert quasi als wandelnder Geigerzähler, als hysterischer Symptomkörper für Geheimnisvolles. Er sagt von sich selbst, die kleinste Anwendung eines Mysteriums, verwandle ihn in einen erbarmenswerten „Zustand der Aufregung“ – er ist also die perfekte hysterische Verkörperung einer grassierenden fiebrigen *cryptomania* (Elisabeth Bronfen), deren ständiger Begleiter die Klatschsucht ist.

Eines dieser Mysterien, für die sich der Erzähler so sehr begeistert, ist der General, den ein vorerst nicht näher erläuteter Zwischenfall während den indianischen Kriegen zum bewunderten Society-Helden gemacht hat. Unser neugierig erregter Erzähler versucht diesem Zwischenfall und damit dem Geheimnis des Generals auf die Spur zu kommen. Der Klatsch, den er an verschiedenen Parties aufschnappt, bricht aber immer an der entscheidenden Stelle ab, was damit zu tun hat, dass das Schicksal des Generals als rundum bekannt gilt; einzig unser Erzähler scheint es nicht zu kennen. Eines Morgens begibt er sich auf seiner Mission nach Auflösung des Geheimnisses direkt ins Schlafgemach des rätselhaften Titelhelden und stolpert dort über einen Haufen Kleider und verschiedene Körperteile in Prothesenform sowie einen schwarzen Kammerdiener, der dieses gruselige Ersatzteillager langsam zur bekannten Gestalt des Generals John Smith zusammensetzt. Smith selbst erzählt ihm gleichzeitig in Bruchstücken, wie er im Kampf mit den Indianern derart malträtiert und demontiert wurde, dass er nur noch dank der hervorragenden

¹⁹⁶ General A. B. C. John Smith ist womöglich die Parodie des real existierenden Indianerkämpfers General Winfried Scott, der zur Zeit der Publikation von „The Man That Was Used Up“ dabei war, sich von der Whig-Party für das Amt des Präsidenten nominieren zu lassen (Rogin zit. in Blake, 337/38).

¹⁹⁷ „...an excellent sketch full of point and humour“ schreibt zum Beispiel der *Pennsylvania Inquirer* (In: Walker, 133).

modernen Prothesentechnik eine funktionstüchtige menschliche Gestalt habe. Als Mensch ist er aber, wie der Titel es schon sagt: „used up“, also aufgebraucht, fast tot, beziehungsweise, wie wir noch sehen werden, untot. In der Kritik wird er als Nachfolger des mechanischen Teufels aus der französischen Folklore gelesen,¹⁹⁸ oder, zeitgemässer, als *confidence man* und auch als literarische Metapher für den technischen Fortschritt oder als „parody [of] the American paradigm of self-invention“ und der neu in die Mode kommenden mechanischen (Uhr)Modelle und der dazugehörigen „new culture of speed“ und eines „mechanical order of time“, die die Zeit als „commodity“ betrachtet (Marsh, 260 und 276) gelesen.¹⁹⁹ Andere sehen im General ein Sinnbild für das moderne Subjekt, das bloss noch aus Zuschreibungen, aber ohne authentischen Kern funktioniert.²⁰⁰ Diese Interpreten sind somit auch recht nahe an Hegels bereits zitierter Amerika-Schelte und seinem Vorwurf einer künstlichen Lebendigkeit, für die der General allegorisch stehen würde. Andere lesen die Geschichte als Symptomtext für den Vormarsch einer rein utilitaristischen Sprache, in welcher sich der Mensch und das Menschliche auflöst und gegen die Poe mit seinen poetischen Prinzipien ankämpfe.²⁰¹ Dies sind Interpretationen im Sinn einer eher allgemeinen *condition moderne* oder *folklorique*, die in ihrer Allgemeinheit aber den spezifisch amerikanischen und historischen Kern der *short story* verfehlen, um den es in der Folge gehen soll. Erwähnt werden muss auch, dass diese Kurzgeschichte in den meisten Biografien und Gesamtübersichten zu Poes Werk als marginales Stück abgehandelt wird, als kleine humoristische Spitze gegen den technischen Fortschritt.

David Haven Blake hat mit seinem Aufsatz „The Man That was Used Up’: Edgar Allan Poe and the Ends of Captivity“²⁰² meines Wissens als Erster und bisher

¹⁹⁸ Elmer L. Pry, „A Folklore Source for ‚The Man That Was Used Up’“, *Poe Studies* 8 (1975), 46. Darin wird Le Sages hinkender Teufel als Vorbild für die Figur Generals identifiziert.

¹⁹⁹ Siehe Clayton Marsh, „Stealing Time: Poe’s Confidence Men and the ‚Rush of the Age’“, *American Literature* Vol. 77, Nr. 2 (Juni 2005), 259-289. Marsh erwähnt aber auch dass „these tales [‚The Man That Was Used Up’ und ‚The Devil in the Belfry’] suggest that [Poe] regarded American ‚freneticism’ [Mark Smith] as the agent of an oppressive and culturally pervasive confidence game that masked the horrors of frontier genocide and slavery beneath the speed and allure of industrial technology“ (260).

²⁰⁰ So erscheint bei Joan Tyler Mead als Schlussfolgerung auch der Erzähler als „man that was used up“: „Poe’s ‚The Man That Was Used Up’: Another Bugaboo Campaign“, *Studies in Short Fiction* 23 (1986), 281-286.

²⁰¹ Jan Mieszkowski, „Exhaustible Humanity: Using Up Language, Using Up Man“, *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 14.2, 2003, 106-133.

²⁰² David Haven Blake, „The Man That was Used Up’: Edgar Allan Poe and the Ends of Captivity“, *Nineteenth-Century Literature* Vol. 57, Nr. 3 (Dez. 2002), 323-349.

Einzig, eine überzeugende Lektüre dieser Kurzgeschichte als Meta-Text zu den in der Zeit der Niederschrift der Kurzgeschichte nach wie vor sehr populären *captivity narratives* eröffnet. Er liest Poes Prothesen-General als „meta-captive“ (333) als „redeemed captive“ und „cyborg“ (343), und damit als satirischen Kommentar zum „master-narrative of the Jacksonian empire“ mit seinen Indianerkämpfen (327) und der Verherrlichung kriegerischer Körper (339) und militärischer Errungenschaften (323) – sowie als ironisches, „strikingly effective advertisement for Anglo-American Technology“ (343):

Throughout the tale characters invoke the wounded body to signify both the enemy’s reputed savagery and their own culture’s rapid scientific growth. In the General’s plight, as in the captive’s, suffering becomes the mechanism producing ideological value. (328)

Blake liest damit Poes Geschichte auch als Parodie auf die Kriegspropaganda einer noch jungen Demokratie, die sich vor allem über ihre militärischen Errungenschaften und Heldentaten definiert einerseits, und als beissenden Kommentar andererseits zu einer grösser angelegten, quasi ethnographischen Studie und Archivierung der durch Ausrottung und Vertreibung immer weiter verschwindenden indianischen Kultur.²⁰³ Ebenfalls zentral ist seines Erachtens, die in der *short story* enthaltene Anleitung, endlich auch die Nachgeschichte und die „public dimensions of Smith’s experience“ (333), also die Zeit *nach* der Gefangenschaft sowie den gesellschaftlichen Resonanzraum als ideologischen Verwicklungszusammenhang der *captivities* ins Blickfeld zu nehmen und zu reflektieren. Immer unter Einbezug der Tatsache, dass diese Erzählungen in Magazinen abgedruckt und in Form billig gedruckter Einzelhefte – heute würde man sagen: als abenteuerliche Trash- oder Groschenromane – nach wie vor eine weite Verbreitung und viele Leser fanden. Das Wort „campaign“ im Untertitel der *short story* verweist ebenfalls auf den propagandistischen Aspekt.

Was Blake vergisst, ist die zusätzliche Facette, dass man über die intensive – lesende – Beschäftigung mit den zurückgekehrten, überlebenden Indianeropfern nicht einfach nur in Kriegslaune gehalten wird, sondern sich so selbst in die Rolle als stolzes geschundenes Opfer hineinversetzt und damit die Tatsache und Erfahrung

²⁰³ Blake zeigt auch, wie sich diese Verschiebung der Funktion der *captivities* von Propaganda zu Ethnographie und zur Musealisierung im 19. Jahrhundert parallel zum immer weiteren Zurückdrängen und Entmachten der Indianer vollzog.

überblendet, dass man doch eigentlich – im grösseren (Schuld)Zusammenhang, der sich in diesen Jahren immer genauer abzeichnet, denn die Indianer sind fast schon besiegt – zu den Aggressoren, zu den Tätern gehört. Diese Ebene kommt in Poes Erzählung ebenfalls sehr schön zur Geltung. Der General A. B. C. Smith ist ein im wörtlichen Sinn *modellhaftes* Produkt und Opfer der Indianerkämpfe – ein satirisch aufgegrelltes, leibhaftiges A.B.C. de *captivity* und gleichzeitig ein wandelnder Werbespot für die fantastischen Entwicklungen des technologischen Fortschritts.²⁰⁴ Der etwas ungelenk wirkende General ist quasi das leibhaftige Pin-Up eines zurückgekehrten Kämpfers und *captives* und auch klar als Prototyp einer typischen *celebrity* markiert, mit seinen vielen Auftritten an Partys der guten Gesellschaft, in welchen er auch als flüchtiger Gegenstand des dort gepflegten aufgedrehten *small talks* eine Rolle spielt. So ist er in seiner Funktion als Indianergeisel auch eine erste Parodie des amerikanischen Celebrity-Kults. Gleichzeitig ist er – wie wir gleich noch sehen werden – ein leibhaftiges Wunder der Technik, das von Frauen wie Männern gleichermassen angehimmelt wird; nicht zuletzt deshalb, weil seine Glieder, sein Haupthaar, seine Zähne und vor allem auch seine Stimme, von derart ausgesuchter und auffälliger Pracht und Wohlgeformtheit sind. Fast wie Frankensteins Monster ist er ein Geschöpf aus animierten toten Teilen – mit dem Unterschied, dass er aus schönen künstlichen Körperteilen zusammengestückelt ist. Über seine Gefangenschaft erfahren wir dagegen fast gar nichts – eine signifikante Verschiebung zum Hauptaugenmerk traditioneller *captivity*-Erzählungen. Stattdessen ist „The Man That Was Used Up“ eine zugespitzte, in abgehackten Sätzen komponierte Gesellschaftssatire, die sich recht offensichtlich über die gierige Intensität und die gleichzeitige Oberflächlichkeit des öffentlichen Umgangs mit den *captivities* lustig macht. Die Front- und Obsessionslinien haben sich also eindeutig verschoben: der zurückgekehrte *captive* ist nicht mehr theologisches Anschauungsmaterial, sondern das überzeichnete Objekt eines wortreichen und extrem sprunghaften Geredes, das immer wieder Gefahr läuft von neuerem Klatsch verdrängt zu werden. In den Ermittlungen des jungen namenlosen Erzählers ist das *captivity*-Motiv auch ein beständiger, an- und abschwellender Konkurrenz- und Begleitdiskurs zu allerlei gesellschaftlichen und institutionellen Ereignissen und

²⁰⁴ Der heldenhafte General und ehemalige captive als „(literal) making of a hero“ (Peebles, 179).

Reden in der Kirche, im Salon, im Theater, und bei Parties.²⁰⁵ Im Kern dieser Satire steckt eindeutig die Feststellung, der wir nun schon mehrfach begegnet sind, nämlich dass die eigentlich *captivity*-Erfahrung für die Daheimgebliebenen eine Leerstelle darstellt, ein trotz (oder womöglich gerade wegen) der Redundanz der Zeugnisse nicht wirklich mit-teilbares, traumatisches Wissen. Auch ist der General ohne Zunge und ohne Augen kein besonders vertrauensserweckender Zeuge, was gut als beissende Kritik an der Glaubwürdigkeit der zurückgekehrten Geiseln und Indianerkriegssoldaten und ihren Berichten zu interpretieren ist.

In Poes Variante manifestiert sich dieses traumatische Wissen, das gleichzeitig eine Leerstelle ist, als Phantasma einer vollständigen körperlichen Zerstückelung – über welche aber ebenfalls niemand direkt sprechen möchte. Dabei gilt es zu beachten, dass bereits die spärlichen Wortmeldungen, die der Erzähler seinen Informanten entlockt, zerstückelt sind und aus wiederkehrenden Floskeln und abgehackten Satzfragmenten bestehen: Es sind sozusagen verbale *captivity*-Prothesen, verbunden mit Gedankenstrichen, die gleichzeitig als Markierungen von Leerstellen und als Scharniere funktionieren: „blood and thunder“ (2), „a bloody set of wretches“, „fought like a hero – prodigies of valor – immortal renown. Smith!“ – „Horrid affair that, wasn’t it ? – great wretches, those Bugaboos – savage and so on – but we live in a wonderfully inventive age“ (13/32).

Der Erzähler entlockt dem ständig brummenden Bienenkorb des flatterhaften und ausweichenden Society-Geschwätzes das entscheidende Wissen von den Erfahrungen seines „remarkable“ Generals nicht. Er muss es mit eigenen Augen sehen. In dem Moment als er ins Schlafzimmer des Generals tritt, kippt die Satire auf einen Schlag ins Unheimliche. Eine scheinbar körperlose, krächzende, leise Stimme ertönt aus einem am Boden liegenden „large and exceedingly odd-looking bundle of something“ (135). Es ergeht ihm und uns wie Nathanael aus E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“: Der von ihm angehimmelte Mann, stellt sich als Automat heraus. Und wie Nathanael erschrickt unser Erzähler beim Anblick der künstlichen Einzelteile fast zu Tode: „I fairly shouted with terror, and made off, at a tangent, into the farthest extremity of the room“ (135). Das unbestimmt künstliche Lebendige des

²⁰⁵ „Smith’s culture fails to confront the racial and genocidal violence lurking behind this ‚masquerade of technology’“ (Marsh, 272).

Prothesenhaufens erzeugt einen Effekt des Un-heimlichen, worauf ich noch zurückkommen werde.

Dieses moderne Subjekt ist also nicht einfach in seiner Seele gespalten, sondern regelrecht zerstückelt und neu zusammengeflochten, als leibhaftiges Produkt der Indianerkämpfe und der technischen Errungenschaften; wobei die diversen Produzenten seiner Prothesen im Sinn eines zerhackten, marktschreierischen Werbeblocks bei der morgendlichen Leibwerdung in der Intimität des Schlafgemachs einzeln und ausführlich angepriesen werden. Noch so ein Ersatzdiskurs, damit der General nicht ebenso detailliert von seinen – allem Anschein nach sprachlos machenden²⁰⁶ – Erlebnissen in der Gefangenschaft berichten muss. Aber nicht nur der General ist schwer beschädigt, auch der Erzähler deklariert sich gleich zu Beginn als – zumindest in seiner psychischen Verfasstheit lädierter – Neurotiker: „I am constitutionally nervous – this, with me, is a family failing, and I can’t help it“ (127) – wobei „constitutionally nervous“ natürlich zweideutig gelesen werden kann, nicht nur als „von meiner familiär bedingten nervösen Konstitution her“, sondern auch im Sinn von: nervös, „aus Anlass“ der amerikanischen Verfassung; womit auch in dieser Erzählung wieder eine Überkreuzung von privater und nationaler Geschichte und Krise hergestellt ist.²⁰⁷ Überdies bleibt der Erzähler, wie gesagt, namenlos, einzig ein falscher Name wird einmal vom General benutzt. So erscheint unser neugieriger Erzähler als ein Jedermann ohne klare Persönlichkeit, dafür mit einem ausgesprochen nervösen, neurotischen Symptomkörper, was ihn hoffnungslos anfällig macht für Schwärmereien, Geheimnisse, *gossip* und *gore*: „In especial, the slightest appearance of mystery – of any point I cannot exactly comprehend – puts me at once into a pitiable state of agitation“ (127). Damit ist er auch eine sehr böse Parodie des prototypischen Lesers von Unterhaltungsliteratur: selber blass, ohne Geschichte, und langweilig, dafür aber gierig nach sensationalistischen Propagandageschichten und Erregungen jeder Art.

²⁰⁶ Auch die Zunge wurde ihm ja von den „D - - n vagabonds“ fast ganz herausgeschnitten (137).

²⁰⁷ Eine weitere Überkreuzung ist diejenige von Militär und Regierung: General A. B. C. John Smith ist, wie bereits erwähnt, womöglich die Parodie des real existierenden Indianerkämpfers General Winfried Scott, der sich nun für das Amt des Präsidenten aufstellen lassen wollte, was die Verquickung von militärischer mit politischer Macht in der jungen Republik zeigt. „...five of the ten major candidates for President had either won reputations as generals in Indian wars or served as Secretary of War“ (Rogin zit. in Blake, 337/38).

Beide Männer sind also auf ihre je eigene Art „used up“. Ist somit der General als eine Art Doppelgänger des Erzählers zu betrachten? Dafür spricht wenig. Viel eher ist Smith eine symbolische Vaterfigur (in dem sich zudem private und öffentliche Macht sowie die Traditionslinie zu den ersten Eroberern überlagern), die zuerst idealisiert, dann in ihrer Prothesenhaftigkeit als reines „Ding“ entlarvt wird: Er wird mit „it“ (135) ersetzt und als „object before me“ (136) bezeichnet – bereits im Titel heisst es ja „The Man *That* Was Used Up.“²⁰⁸ Ein weiterer Aspekt, der sich in A. B. C. John Smith manifestiert ist, dass in seiner Figur der folgenreiche Befehl von Hamlets Gespenstervater, „Remember Me!“, in einer materialistisch-mechanistischen Form erscheint: der väterliche General muss tatsächlich jeden Morgen von seinem Diener neu zusammengesetzt (wörtlich: *re-membered*) werden.²⁰⁹ Mit der Erinnerung, dem *remembering* im normalen Wortsinn hapert es dagegen sehr, wie das unkonzentrierte Geschwätz der Gesellschaft und der Unwillen – oder das Unvermögen – des Generals seine traumatische Geschichte zu erzählen, zeigen. Diese fragmentarische Überlieferung des Erlebten erscheint indes vor dem Auge des Erzählers materialisiert als wandelnde Prothesenkonglomeration und abgehackte Satzfragmente.

„The Man That Was Used Up“ macht so den zurückgekehrten *captive* selbst und nicht nur, wie dies gemeinhin getan wird, die ausgerotteten Indianer²¹⁰ als unheimliches Gespenst lesbar. Diese Dimension eröffnet sich insbesondere auch durch eine Kontinuität mit den *captivity narratives* der ersten Generation. So ist die Namensgleichheit mit einem der berühmtesten *captives* der amerikanischen Mytho-Historie, dem heldenhaften Eroberer Captain John Smith sicher nicht zufällig – allerdings hatte A.B.C. Smith keine rettende Pocahontas an seiner Seite.²¹¹ Ebenso interessant sind die Vergleiche mit den traditionellen weiblichen Geiseln über deren Rückkehr in die Gemeinschaft die uns vorliegenden Zeugnisse nicht gerade

²⁰⁸ Der Neo-Noir-Film *The Man Who Wasn't There* (2001) von den Coen Brothers kann – wohl in titelähnlicher Anlehnung an Poes *short story* – als postmoderne Weiterentwicklung des Prothesengenerals zu einem Gespenster-Typus der kompletten Auflösung oder des *blending in* gelesen werden.

²⁰⁹ Das Theaterstück, das in der Erzählung effektiv vorkommt, ist allerdings Shakespeares *Othello*. Nur von Iago ist die Rede, zitiert ist der Ausschnitt: „----- mandragora / Nor all the drowsy syrups of the world / Shall ever medicine thee to that sweet sleep / Which thou owd'st yesterday!“ (132).

²¹⁰ Vgl. Fiedlers *The Return of the Vanishing American* und Berglands *The National Uncanny. Indian Ghosts and American Subjects*.

²¹¹ Blake verweist kurz darauf (339), im Rahmen seiner Diskussion der von Poe ebenfalls parodierten erotischen Anziehungskraft der zurückgekehrten Geiseln; wobei Captain John Smith ja aufgrund seiner erotischen Anziehungskraft auf die Häuptlingstochter Pocahontas gerettet worden sein soll.

ausgiebig Auskunft geben. Wie bereits gesehen, ist zum Beispiel in Hawthornes Verarbeitung der Dustin-Episode (von 1836, also ungefähr zeitgleich mit Poes Kurzgeschichte) und insbesondere im Zusammenhang mit dem von mir vorgeschlagenen Intertext „Young Goodman Brown“ der Hinweis auf dieses Unheimliche in den Rückkehrern aus indianischer Gefangenschaft ebenfalls angelegt. Auch Mary Rowlandsons schlaflose Krise, dieses Symptom ihres Sich-nicht-mehr-recht-Zurückfindens in der Gemeinschaft, verweisen auf etwas Gespensterhaftes ihrer Überlebenden-Existenz. Mit Poes „The Man That Was Used Up“ findet es eine genaue, wenngleich satirisch zugespitzte literarische Form: Poes *short story* markiert den Moment, da etwas vermeintlich heimisches, Vertrautes (die omnipräsenten zurückgekehrten Indianerkrieger und -opfer und ihre Erzählungen), sich plötzlich in ihrer Fremdheit oder eben präziser, ihrer Unheimlichkeit – und in ihrer (mechanischen) Konstruiertheit und Konstruierbarkeit – offenbaren.²¹²

Doch trotz allem Unheimlichen und den Versatzstücken einer Gespenstergeschichte, das entscheidende Genremerkmal von „The Man That was Used Up“ bleibt dasjenige der Farce.²¹³ Geschichte in der Wiederholung wandelt sich von der Tragödie zur Farce, schlussfolgert Marx unter Berufung auf Hegel (*Brumaire*, 19). Diese Farce erscheint insbesondere auch in ihren überdeutlichen und oft wiederholten Beschwörungen der erotischen Strahlkraft des übermenschlichen Ex-Captives und Helden A.B.C. Smith, die in keinem Verhältnis zu seinen eckigen Bewegungen und banalen Äusserungen steht. Auch bleibt, wie Blake richtig bemerkt, sehr unklar, was genau die unsterblichen Heldentaten des Generals gewesen sein sollen.

„The Man That Was Used Up“ inszeniert den *captive* in seiner mechanischen Wiederherstellbarkeit und seiner poetischen Reproduzierbarkeit und Wiederholung; als künstlichen Krieger-Cyborg mit einer neu gewonnenen Aura als Kunstmensch und ausgestattet mit dem Horror des Mysteriösen, des Unheimlichen. D. H. Lawrence mag prinzipiell recht haben mit seiner im Motto zitierten Einschätzung, Poe sei hauptsächlich beschäftigt mit den Auflösungsprozessen seiner Psyche und ohne Interesse für Indianer. „The Man That Was Used Up“ stellt aber eindeutig eine Ausnahme zu dieser Regel dar – auch wenn die Indianer in dieser unterschätzten

²¹² Die Verwandtschaft mit E.T.A. Hoffmanns „Der Sandmann“ und Reemtsmas Gleichsetzung von Gespenster- und Geiselschichten habe ich bereits erwähnt.

²¹³ „Therefore grim humour subsides into gruesome burlesque“ (Royot, 64).

short story nur als Fantasienamen, als klisierte propagandistische Worthülsen und im Untertitel vorkommen. Diese Geschichte ist ein satirisch zugespitztes politisches Sittengemälde zur Wahrnehmung des *captivity narratives* im Zeichen einer medialisierten und propagandistischen Überhitzung, und damit eben gerade kein Bild eines psychischen Auflösungsprozesses, sondern ein klassischer Meta-text einer historischen und soziologischen Realität – aufbereitet als Farce.

Anders ist dies mit vielen anderen von Poes Kurzgeschichten, in denen tatsächlich Brockden Browns „Krankheit Bewusstsein“ ins Zentrum gerückt wird. Eine von Poes bekanntesten *short stories* liefert denn, wie bereits kurz erwähnt, bereits im Titel – „The Imp of the Perverse“ – den Aufhänger für eine genaue Beschreibung des Übergangs in die psychologische Geiselhaft der Moderne. Ursprünglich sind die *imps* (zum Beispiel bei Fenimore-Cooper) die – böartigen – Indianer, die dann natürlich auch Geiselnnehmer sind; wörtlich bedeutet das Wort *imp* „Kind des Teufels“. Bei Poe wird nun dieser *imp* zur nervösen bis pathologischen Disposition. Genauer: Der Protagonist von „The Imp of the Perverse“ findet sich gefangen in einer wahnhaften „perversen Obsession“, einer dämonischen Besessenheit im Zeichen des Todestribs. Eigentlich hat er den perfekten Mord begangen. Aber er muss die Tat wie aus einem inneren Zwang herausschreien, so dass es zur Sanktion und damit zum Todesurteil kommt, obwohl das Gesetz ihm von allein nie auf die Schliche gekommen wäre. Etwas in ihm drin will seine eigene Verurteilung und damit die Selbstzerstörung. So verrät die Geschichte auch ein Begehren nach einem quasi göttlichen Gesetz, das alles sieht und ahndet. Und dieser Wunsch nach Überführung wird gerade dann immer laut, wenn die menschlichen Satzungen und die Mordermittler eigentlich erfolgreich überlistet worden sind.

Sinnbildlich für eine typische moderne Unfreiheit ist auch Poes *horrible pit* – dieses Einmanngefängnis als Folterkammer aus „The Pit and the Pendulum“, dieser Ort einer rätselhaften, scheinbar kafkaesken Bestrafung einer Schuld ohne Name und Anklage. Die Foltermaschine einer Erpressung und Todesdrohung ohne sichtbare Verantwortliche und ohne Ausweg. Als sei sie eine materialisierte, Messer gewordene Folterkammer des Gewissens – ein monströses Züchtigungs- und Erpressungsinstrument des psychischen Apparats. Erst im letzten Abschnitt der *short story* wird diese diffuse monströse Bedrohung dann als Instrument der Inquisition

entlarvt, und somit gerade noch knapp in traditionellere und historisierte Interpretationsbahnen geleitet.

Poes einziger (zu Lebzeiten erfolgloser) Roman *The Narrative of Arthur Gordon Pym* kann, wie *Edgar Huntly*, als Hybrid und gegenseitiger Kommentar zwischen der Begegnung mit realen „Wilden“ und einer metaphorischen, psychologischen Ebene gelesen werden. Besonders deutlich kommt dies beim Thema des Kannibalismus zum Vorschein, beziehungsweise bei der Frage nach den Menschenfressern in *Arthur Gordon Pym*. Nun kann man den Kannibalismus quasi als das Antigastmahl par excellence bezeichnen, als eine ultimative Störung im Verhältnis von Gast und Gastgeber, da hier der Gast vom mörderischen Gastgeber schlicht verspiesen wird. Das Thema ist stark von Mythen umrankt: Die vorgestellte Gefahr – und die schauernde Faszination – von Kannibalen lauert zum Teil bis heute hinter jeder Grenze ins Unbekannte, hinter jedem unbekannten Urvolk. Viele Völker des amerikanischen Kontinents wurden als Teil einer negativen Propagandapropyhlaxe ihrer pauschal bezichtigt; wobei die kannibalistischen Imaginationen und Projektionen der westlichen Gäste/Geiseln die Realität bei weitem übertreffen. Der Kannibalismus als Schreckgespenst war und ist viel weiter verbreitet, als es der real praktizierte Kannibalismus je war. Als solche nicht zuletzt imaginäre Grösse ist er – auch über die Etymologie des Gastmahls – verwandt mit der Angst vor der Geiselnahme. Als schauerliches Kannibalenmahl stellt man sich die Begegnung mit dem blutrünstigen Anderen am liebsten und intensivsten vor und entlarvt dabei doch nur die Mördergrube im eigenen Innersten. Davon legt Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym* ein explizites Zeugnis ab. Auf vielen Buchumschlägen ist das Thema des Kannibalismus zwar eifrig vermerkt, liest man den Roman merkt man aber: Die einzigen verbürgten Kannibalen in *The Narrative of Arthur Gordon Pym* sind die weissen amerikanischen Protagonisten, die nach einem Schiffbruch beschliessen, um ihr Überleben zu sichern, müssten sie einen ihrer Gefährten aufessen. Alle weiteren Kannibalismen sind Spekulationen, die man dem Roman nachträglich übergestülpt hat.

Auch im Zusammenhang mit Herman Melvilles Novelle „Benito Cereno“, die wie *The Narrative of Arthur Gordon Pym* fast ganz auf einem Schiff spielt, ist zuweilen von Kannibalismus die Rede. Das schliesslich enthüllte weisse Skelett als pervertierte Gallionsfigur am Schiffsbug von Kapitän Benito Cerenos Schiff nährt

verschiedentlich den Verdacht, dass die schwarzen Aufständischen ihre weissen Geiseln kannibalisiert hätten. Ausserdem nimmt bei Melville, wie in Poes „The Man That Was Used Up“, ein quasi neutraler, wie zufällig dazugestossener Zeuge die Rolle des Erzählers ein – und des alleinigen Wahrnehmungsfilters.

Herman Melvilles „Benito Cereno“: Die Geiselnahme als Scharade doppelt umgekehrter Verhältnisse oder *A Revolution in Disguise*

...almost without a crew, and almost without canvas and almost without water, and, at intervals, giving its added dead to the sea, the San Dominick had been battledored about by contrary winds, inveigled by currents, or grown weedy in calms. *Like a man lost in the woods*, more than once she had doubled upon her own track. (230; meine Hervorhebung)

Trying to break one charm, he [Delano] was but becharmed anew. Though upon the wild sea, he seemed in some far inland country; *prisoner in some deserted château*, left to stare at empty grounds, and peer out at vague roads, where never wagon or wayfarer passed. (252; meine Hervorhebung)

Die unerhörte Begebenheit von Herman Melvilles „Benito Cereno“ (1855),²¹⁴ die nach Geheimrat Johann Wolfgang von Goethe die Novelle ausmacht, ist auf den ersten Blick schnell und eindeutig bestimmbar: Ein weisses Handels- und Sklavenschiff fällt in die Hände schwarzer Sklaven, die mit einer Scharade der ursprünglichen Herrschaftsverhältnisse den Schein der Normalität wahren und so ihr Überleben sichern wollen. Aber sind es wirklich diese Meuterei und Machtübernahme der Sklaven auf Benito Cerenos Schiff und die darauffolgende

²¹⁴ Ich zitiere im Folgenden aus Herman Melville, „Benito Cereno“, *Billy Budd, Sailor and other Stories*, hrsg. von Harold Beaver, London 1970 (1855), 215-308.

Theatervorführung für die Augen des amerikanischen Kapitäns Delano, der an Bord kommt, um den Ausgehungerten zu helfen, die unerhörte Begebenheit dieser Novelle? Genau so gut könnte man zum Schluss kommen, die wahre unerhörte Begebenheit sei die Tatsache, dass der Besucher, Kapitän Delano – und wir Lesenden mit ihm – derart lange blind und unfähig sind, zu durchschauen, welches Theater uns vorgeführt wird – ein Theater wortwörtlich auf Brettern, die die Welt bedeuten, auch wenn es in diesem Fall Schiffsplanken sind. Warum das so ist, soll herausgefunden werden, es hat mit der sehr speziellen Geiselsituation von „Benito Cereno“ zu tun. Dabei ist zu beachten, dass nicht nur Cereno und seine Mannschaft, sondern auch sein „Gast“ Kapitän Delano (und wir mit ihm) als im übertragenen Sinn zu verstehende Geiseln einer getäuschten Wahrnehmung und einer massiven Fehleinschätzungen beschrieben werden können. Daraufhin deutet nicht nur die als Motto zitierte Passage, worin Delano als „verzaubert“ und als „prisoner in some deserted château“ beschrieben wird, auch die immer wieder zitierten „phantoms“ (244), die er zwar spürt, aber so gar nicht zu deuten weiss, versetzen ihn die Position eines – auch ideologisch – Be- und Gefangenen seines Unvermögens, die Zeichen in seiner Umgebung und das ihm vorgeführte Theater richtig zu lesen. Sein spezifisches detektivisches „Lösegeld“ wäre dann die *peripeteia* der Novelle, das Moment der Wahrheit, als es Delano urplötzlich wie Schuppen von den Augen fällt und alle Rätsel und Geschehnisse an Bord der San Dominick auf einen Schlag einen Sinn ergeben.

Die Novelle gehört zu Herman Melvilles Alterswerk, sie ist entstanden in der langen Periode einer störrischen und auch immer stärker verzweifelten Frustration seine Schriftstellerei betreffend, die nach der verhaltenen Aufnahme von *Moby Dick* – heute gemeinhin als der grösste amerikanische Roman überhaupt gefeiert – ihren Anfang nahm und bis zu seinem Tod andauerte. „Benito Cereno“ spielt Anfang 1799 (das Jahr, als Brockden Browns *Edgar Huntly* publiziert wurde) und Melville hat seine Geschichte zu grossen Stücken aus Logbüchern und Gerichtsakten übernommen. Das heisst, die meisten Eckdaten und -ereignisse, haben sich, bis in Details hinein, tatsächlich so ereignet.²¹⁵ Auch Kapitän Delano selbst, der eines

²¹⁵ Genau aufgeschlüsselt ergeben sich aber natürlich trotzdem einige Abwandlungen im literarischen Text, die unsere gesteigerte Aufmerksamkeit erfordern. Zu den wichtigsten von ihnen wird in der Folge noch Stellung bezogen. Es geht dabei um die Daten, die Schiffsnamen, die Rasierszene, verschiedene schwarze Figuren wie Atufal und die Beilschleifer und vor allem auch um Cerenos

Morgens ein etwas seltsames Schiff betritt, das ihm und seiner *Bachelor's Delight* (tatsächlich hiess sein Schiff *Perseverance*) vor der Küste der Insel St. Maria begegnet, ist eine historisch verbürgte Figur. Und durch seine Wahrnehmung ist Melvilles Novelle zu grössten Teilen gefiltert. Einen ganzen Tag verbringt der Amerikaner Delano an Bord der St. Dominick (das reale Schiff hiess *Tryal*), in Gesellschaft ihres spanischen Kapitäns Benito Cereno und seines treuen schwarzen Dieners Babo, der seinen „master“ nie aus den Augen lässt. Delano versorgt die geplagte darbende Schiffsbesatzung mit Nahrungsmitteln und Wasser und zeigt sich so als sehr zuvorkommender Gast. Doch wundert er sich auch immer wieder über das seltsame Verhalten von Kapitän Cereno, insbesondere seine Unhöflichkeiten die Gastfreundschaft betreffend und seine mangelnde Autorität; auch über die eigenartigen Verhältnisse an Bord staunt er, und nicht zuletzt macht er sich Gedanken über die fehlende Disziplin der Negersklaven. Aber statt zum korrekten Schluss zu kommen, nämlich dass an Bord eine Meuterei stattgefunden hat, die die Verhältnisse von Herren und Sklaven auf den Kopf gestellt, und Cereno zur hilflosen Geisel-Marionette im von Babo orchestrierten Theater der Normalität gemacht hat, meint Delano, Cereno selbst plane womöglich eine Attacke auf ihn, sein Schiff, seine Crew. Den Spuren dieser – intradiegetisch inszenierten, aber auch extradiegetisch sehr wirksamen – Fehllektüre von Geiseln und Geiselnehmern muss genau gefolgt werden. Dabei ist insbesondere zu beachten, dass, wie gesagt, mit ganz wenigen Ausnahmen, alle Geschehnisse auf dem Schiff exklusiv durch Kapitän Delanos Wahrnehmung gefiltert sind, was uns noch stärker zu Mitunwissern macht. Wichtig sind auch die der Erzählung angehängten Ausschnitte aus Gerichtsakten, die den aussergewöhnlichen Fall nachbereitend nochmals untersuchen und nachzeichnen – aus der quasi neutralen objektiven Perspektive des Gerichts.

Was an „Benito Cereno“ ebenfalls vermerkt werden muss: Bei dieser Geiselnahme wird keine abseits stehende dritte Partie erpresst, sondern die Geiseln selbst sind gleichzeitig die Erpressten. Der Mikrokosmos der Geiselsituation zieht sich so immer mehr zusammen – und verlagert sich auch in diesem Sinn auf innere Schauplätze. „Benito Cereno“ eröffnet aber auch anderweitig den Blick auf neue Dimensionen der Geiselsituation, einzelne dieser Komponenten ragen bis in die Geiselerzählungen von

Ende. Delanos überlieferter Unwille darüber, dass ihm die Dankbarkeit und die „Salvage“-Zahlung z.T. vorenthalten wurden, die er sich durch die „Rettung“ der *San Dominick* erhoffte, fehlt wiederum in der Novelle.

heute hinein. Ein wichtiger Unterschied zu den bis anhin besprochenen Texten ist, dass die sich gegenüberstehenden Fraktionen nicht mehr Weisse und Indianer sind, sondern Weisse und Schwarze; wobei letztere aber an mehreren Stellen mit Indianern verglichen werden, und somit eine klar verwandte Funktion inne haben. Beim Schlusskampf werden sie sogar explizit zum Vergleich herangezogen: „Indian-like they [the blacks] hurtled their hatchets“ (286).²¹⁶ Wie noch genauer zu sehen sein wird, führt die Dimension der Sklaverei aber auch einen nicht zu überwindenden Unterschied in diese Kontinuität der andersfarbigen Geiselnnehmer ein. Die beiden Motti, die diesem Kapitel voranstehen, binden „Benito Cereno“ überdies zumindest bildersprachlich bewusst an die indianischen *captivities* („like a man lost in the woods“) und – über die gerade zitierte Gefangenschaft im abgeschiedenen Schloss – an die (allerdings eher britische) Schauerliteratur zurück.

An dieser Stelle sei nochmals kurz an ein Sub-Genre der *captivity narratives* erinnert, in welchem tatsächlich von Schwarzen gekidnappte Weisse zu Wort kommen, die sogenannten *barbary captivity narratives*. Die britischen Varianten dieser *barbary captivity narratives* sind zumeist älter als die *Indian captivity narratives* und weniger ausführlich erforscht, es gibt allerdings auch weniger und sie hatten nicht dieselben Erfolge und Verkaufszahlen. Wie aber zum Beispiel Joe Snader oder Paul Baepler schlüssig nachgewiesen haben, sind viele aus den *Indian captivity narratives* bekannte Motive, bereits in den britischen *barbary captivity narratives* als Geiselschichten von der nordafrikanischen Küste vorhanden;²¹⁷ ihre nordamerikanischen Pendants kamen dann erst im 18. Und 19. Jahrhundert auf den Markt – oft als fikionalisierte Varianten.²¹⁸ „Benito Cereno“ ist aber abgesehen von der Tatsache, dass auch hier Weisse die Geiseln von Schwarzen werden, nur ganz am Rande verwandt mit diesen *barbary captivity narratives*. Insbesondere die Darstellung in Novellenform, die

²¹⁶ Auch in seinem einmal geäußerten Unbehagen, er, Delano, befinde sich in einer Situation „like one running the gauntlet“ (233) scheint eine traditionelle Angst aus den *Indian captivity narratives* auf. Vor seiner grossen Erkenntnis, die wahren Verhältnisse an Bord betreffend, erinnern ihn aber auch die Spanier an die Indianer: „like an Indian from behind a hemlock, a Spanish sailor, a marlingspike in his hand, was seen...“ (253).

²¹⁷ Vgl. zum Beispiel Joe Snaders *Caught Between Worlds: British Captivity Narratives in Fact and Fiction*.

²¹⁸ Neben Paul Baepler, dem wichtigsten Experten für die *barbary captivity narratives*, der mit *White Slaves, African Masters* auch eine Anthologie amerikanischer *barbary captivity narratives* herausgegeben hat, vgl. auch Jacob Rama Berman, „The Barbarous Voice of Democracy: American Captivity in Barbary and the Multicultural Specter.“

Erzählsituation und die spezielle Fokalisierung durch den „Gast“ und schliesslichen Geiselbefreier Delano führen gewichtige Unterschiede ein.

Dass in „Benito Cereno“ nicht nur eine wahre Begebenheit literarisch aufgearbeitet wird, sondern dass auch bewusst (durch eine Verschiebung des Datums und eine Veränderung der Schiffsnamen) ein Bezug zu konkreten Ereignissen die ganze Geschichte der Sklaverei betreffend hergestellt wird, zeigt Eric J. Sundquist in seinem Aufsatz „Benito Cereno and New World Slavery.“²¹⁹ Über die Veränderungen bezüglich des Quellenmaterials wird in der Novelle ein direkter historischer Bezug hergestellt zur siegreichen haitianischen Sklavenrevolte von Santo Domingo – dies ist insbesondere auch am von Melville neu St. Dominick getauften Sklavenschiffnamen abzulesen – und zur Ausrufung eines unabhängigen Staats, die für die damalige Zeit und für die ganze Geschichte und die Wahrnehmung der Sklaverei Fanalcharakter hatte.²²⁰

Es gibt in der Sekundärliteratur eine ausgiebige Diskussion darüber, wie genau Melville seine – aus anderen Zusammenhängen bekannte – sehr kritische persönliche Haltung zur Sklaverei in die Novelle eingearbeitet habe, was oft in der etwas seltsamen Frage mündet, ob und wie „Benito Cereno“ als Antisklaverei-Pamphlet gelesen werden könne. Dabei wird so getan, als ob Literatur auf eindeutige politische Aussagen reduziert werden könne. Interessanterweise lautet die Schlussfolgerung dann auf indirektem Weg so, dass Babo der Bösewicht der Geschichte oder sogar die Verkörperung des Bösen an sich sei.²²¹ Damit soll wohl impliziert werden, dass „Benito Cereno“ gar nicht gegen die Sklaverei Stellung beziehen könne, weil der Anführer der Sklavenrevolte, Babo, eindeutig als Teufel und sadistischer Bösewicht

²¹⁹ Eric J. Sundquist, „Benito Cereno' and New World Slavery,“ hrsg. von Sacvan Bercovitch, *Reconstructing American Literary History*, Cambridge/Mass. and London 1986, 93-122.

²²⁰ Oliver Glied, „Die Sklavenrevolution von Saint-Domingue/Haiti und ihre internationalen Auswirkungen (1789/91-1804/25).“

²²¹ Den Auftakt machte Rosalie Feltenstein in „Melville's Benito Cereno,“ *American Literature* Vol. 19 (1947/48); (In: Paul Gerhard Buchloh und Hartmut Krüger, *Herman Melville [=Wege der Forschung Bd. CCXCIV]*, Darmstadt 1974. 245-255). Feltenstein schreibt: „... it is false to say that evil is in Babo, or that Babo is like evil. The closest one can come to an accurate statement is to say that Babo is evil, for Melville makes no division between the symbol and the thing symbolized“ (419). – „Like all the Melville heroes, Benito Cereno is destroyed by evil. ... for Cereno, like other Melville heroes, is cut off from all men except those who share his knowledge of the blackness at the center of life“ (419). Aber auch jüngere Kommentatoren kommen zum selben Schluss: Babo sei ein „devilish symbol of all depravity“ (449) schreibt Allan Moore Emery in „The Topicality of Depravity in ‚Benito Cereno‘,“ zitiert in Bartley William Bartley, „The Creature of His Own Tasteful Hands’: Herman Melville's ‚Benito Cereno’ and the ‚Empire of Might’.“ *Modern Philology* Vol. 93, Nr. 4 (Mai 1996), 445-467. Darin finden sich noch viele weitere kritische Verteufelungen Babos.

daher komme. Andere wählen die goldene Mitte – „Babo is evil because of an evil world“ (425).²²² Wenigere kommen wiederum zum – ebenso wenig überzeugenden Schluss – Babo sei zwar als Mörder, aber auch als Held gezeichnet.²²³ Beide Interpretationen gehen in die Falle ihres Wunschs nach klaren Aussagen und Zuschreibungen. Um zu zeigen, wieviel komplexer Melvilles Novelle tatsächlich ist, lohnt sich ein kurzer Seitenblick auf eine andere, sehr bekannte, und auf Tatsachen basierende Sklavenmeuterergeschichte, diejenige des Sklavenschiffs *Amistad* aus dem Jahre 1839 – also sechzehn Jahre vor der Erstpublikation von „Benito Cereno“. Eine relativ aktuelle Verfilmung des *Amistad*-Dramas aus dem Jahre 1997 stammt von Steven Spielberg, sie war der erste Kinofilm von Spielbergs neu gegründeter Produktionsfirma DreamWorks. Die Geschichte des Films *Amistad* ähnelt derjenigen von „Benito Cereno“, sie wird aber quasi aus der bei Melville uns weitgehend verborgen bleibenden Perspektive Babos erzählt, und sie endet ganz anders. In Spielbergs *Amistad* verschiebt sich zudem die Gesamtperspektive der Erzählung: Der Film beginnt mit einem kurzen Abriss der Sklavenrevolte auf dem Schiff: zwei Weiße werden am Leben gelassen und als Geiseln genommen, sie sollen das Schiff zurück nach Afrika fahren, was sie aber nicht tun. Das Schiff wird vor den nordamerikanischen Ufern in der Nähe von Long Island von der U.S.-Navy übermannt. Der Hauptteil des Films zeigt die bereits in Gewahrsam genommenen Sklaven und den schier endlosen Prozess, der zu ihrer Befreiung geführt hat. Es stellt sich heraus, dass auch sie entführt wurden von Sklavenhändlern, die sie aus ihrer Heimat, einer karibischen Insel vor Afrika, verschleppten. Das Hauptaugenmerk der Erzählung liegt damit auf den komplizierten Gerichtsverhandlungen nach der Meuterei,²²⁴ die – gegen den Willen des amerikanischen Präsidenten und der spanischen Krone – schliesslich im Freispruch der schwarzen Meuterer endet. Und in der Befreiung einer Festung im Meer, die als zentraler Umschlagplatz für den Sklavenhandel in Sierra Leone gedient hatte.

²²² Joseph Schiffman, „Critical Problems in Melville's ‚Benito Cereno‘“, *Modern Language Quarterly* Vol. 11 (1950), 317-324. Schiffman schreibt auch „Babo emerges the moral victor in ‚Benito Cereno‘“ (432).

²²³ Vgl. zum Beispiel Stuart E. Omans, „The Variations on a Masked Leader: A Study on the Literary Relationship of Ralph Ellison and Herman Melville“, *South Atlantic Bulletin* Vol. 40, Nr. 2 (Mai 1975), 15-23.

²²⁴ Deren Mechanismus den Schwarzen als „Whoever tells the best story, wins!“, erklärt wird.

Spielbergs ehemalige Sklaven dürfen als freie Menschen zurück nach Afrika fahren. Daraus ergibt sich eine hoffnungsfrohe Auflösung des dargestellten Antagonismus in einem typischen Spielbergschen Happy End.²²⁵ Eine Feier der Gerechtigkeit *at last*, unterlegt mit einem Zitat aus der *Declaration of Independence*: „... all Men are created equal, ... they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, ... among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.“ Eine profane Erlösung und Gerechtigkeit im hochsymbolischen Wort und inszeniert als narrative Auflösung. Zentriert ist die Geschichte um die heldenhafte Figur des Anführers der Schwarzen, Cinque und um den Ex-Präsidenten John Quincy Adams, der Sohn eines der *Founding Fathers*.²²⁶ Soweit Spielbergs Nacherzählung dieser exemplarischen Sklavenbefreiungsgeschichte am Vorabend des amerikanischen Bürgerkriegs, die aber aus dem Schatten dieses Kriegs so überzeugend als möglich heraustritt. *Amistad* ist die emphatische Feier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, ihrer revolutionären Deklaration der Gleichheit der Menschen und der konkreten juristischen Durchsetzungskraft dieser revolutionären Deklaration – in mancherlei Hinsicht ein programmatischer Auftakt der DreamWorks-Filmproduktion. Melville dagegen lässt „den Schatten“ (284) ebenso programmatisch stehen, er bleibt seiner eigenen Quelle treu,²²⁷ löst die Antagonismen²²⁸ von Sklaverei, Rasse und Geiselnahme keineswegs auf, sondern lässt sie in quasi tragischer Manier implodieren. Sein „clamorous throng of whites and blacks“ (221), wie er das Gewühl an Bord der San Dominick einmal dicht beschreibt, lässt sich nicht mehr einfach auseinanderdividieren, erklären oder auflösen. Trotzdem kann man zwei Hauptfiguren dieses schwarz-weißen Antagonismus²²⁹ isolieren: den traumatisierten

²²⁵ Das allerdings das bittere Ende nach dem Ende nicht verschweigt, sondern uns über eine abschliessende Schrifttafel mitteilt, dass Anführer Cinques Familie bei seiner Rückkehr verschwunden war, weil sie vermutlich als Sklaven verkauft worden waren.

²²⁶ Damit ist noch nicht alles zu Spielbergs erzählerischen Strategien anetrachts schwerwiegender Themen gesagt. Zumal es interessanterweise ausgerechnet in Spielbergs filmischer Aufarbeitung eines anderen Geiseldramas, desjenigen der Olympiade von München – in *Munich* (2005) – für einmal kein Happy End gibt. Ich komme in den Schlussfolgerungen ausführlicher darauf zurück und selbstverständlich auch darauf, was den grundsätzlichen Charakter von Spielbergs Happy Ends auszeichnet.

²²⁷ Die selbstredend auch eine andere ist als bei *Amistad*.

²²⁸ Antagonismus ist nach Laclau/Mouffe definiert als nicht objektive Relation, sondern als eine radikale, ontologische Grösse und Grenze, ein Hindernis, das eben gerade die Grenze der Objektivität repräsentiert (*Hegemony and Socialist Strategies*, xiii-xiv)

²²⁹ Grau als ununterscheidbare Mischung von schwarz und weiss ist denn auch die bestimmende Farbe von „Benito Cereno“, wie es schon der dritte Abschnitt der Novelle deutlich malt, allein das Wort „grau“ wird darin fünfmal wiederholt: „everything gray ... The sky seemed a gray surtout. ... Shadows present, foreshadowing greater shadows to come“ (217). Richard Harter Fogle beschreibt die

Kapitän Cereno, der zur Geisel wird und in Babo einen ebenfalls traumatisierten schillernden Geiselnnehmer aus Verzweiflung – der aber nicht verzweifelt, sondern mit letzter Konsequenz politisch handelt. Er wagt den Umsturz, kämpft stolz und verstummt schliesslich angesichts der Gerichtsverhandlung nach der verlorenen Schlacht gegen Delanos Männer während seiner gesamten Inhaftierung, infolge derer er schliesslich zum Tod verurteilt wird. Zum ersten Mal haben wir hier also ein ansatzweise komplexes Porträt eines Geiselnnehmers als eines Entrechteten, der sich für sein erlittenes Unrecht mit einer unrechten Tat zu rächen sucht; und der in der Novelle eben nicht im Zeichen einer falsch verstandenen politischen Korrektheit *avant la lettre* (im Sinne eines „positiven Rassismus“) als auf Biegen und Brechen sympathische Figur dargestellt wird. Nicht nur darin erinnert Babo frappant an Shakespeares Juden Shylock aus dem Drama *The Merchant of Venice* (1600), einem Stück, bei dem bis heute immer wieder die Debatten aufflammen, ob es nun antisemitische oder im Gegenteil nachgerade emanzipatorische Züge trage.

Das Reale, das Antagonistische der ideologisch instrumentalisierten Rassenunterschiede, die in *Merchant of Venice* als Abfolge von gegenseitigen Anschuldigungen, von Shylocks Intrige und Venedigs konzentrierter Gegenintrige dargestellt sind, findet in „Benito Cereno“ ihren Ausdruck als eine mit Normalität überspielte, meuterische Geiselnahme der weissen Herren durch die schwarzen Sklaven, die ein fatales Ende findet – sowohl für den zum Tode verurteilten Geiselnnehmer Babo, als auch für die zu Tode versehrte „Hauptgeisel“, Kapitän Benito Cereno. In beiden Fällen stellt das offiziell geltende Gesetz mit List (im Falle des *Merchant of Venice*) und unter Einsatz von Gericht und Gewaltmonopol („Benito Cereno“), die weisse, christliche, hegemoniale Ordnung wieder her – der Jude wird abgestraft, indem er allen Besitz verliert, der schwarze Sklave Babo wird zum Tode verurteilt, sein Kopf schliesslich als Mahnung und Trophäe über dem Marktplatz aufgespießt; ein ausgesprochen archaischer Umgang mit dem Feind und eine exakte Wiederholung von Babos eigener Grausamkeit, das Skelett des Schiffsbesitzer an den als Gallionsfigur Bug zu hängen. Diese archaische Abstrafung geschieht

Schwarz-Weiss-Komposition der Novelle dann allerdings etwas gar lieblich: „Benito Cereno has a decorative color scheme of black, white and grey“ (121). – (In: *Melville. A Collection of Critical Essays*, hrsg. von Richard Chase, Englewood Cliffs 1962, 116-124.)

allerdings zum Preis, dass auch der schwer traumatisierte Cereno nicht mehr zu retten ist. Der Schatten ist zu gross:

„With their steadfastness they but waft me to my tomb, Senor,” was the foreboding response [by Cereno]. „You are saved,” cried Captain Delano, more and more astonished and pained: „you are saved: what has cast such a shadow upon you?” – „The negro.” (306)

Dieser Schatten aus Unerschütterlichkeit und „negro“ eröffnet sich in „Benito Cereno“ als ein mit literarischen Mitteln ausdifferenzierter, letztlich immer unlösbarer sozialer Antagonismus im Sinne von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe (siehe Fn. 96). Der Rassismus und die Sklaverei bei Melville spiegeln ausserdem den Antisemitismus im Falle von Shakespeares Stück. Perfekt illustriert ist dieser Antagonismus nicht nur, wie bereits festgestellt, über die alles definierende graue Farbe, sondern auch in der rätselhaften kleinen Knotenszene, die nicht nur den Plot von „Benito Cereno“ als ein zu lösendes festgefügtes Fädengewirr symbolisiert, sondern qua *mise-en-abyme* auf eine viel grundsätzlichere Verknötung verweist. Delano beobachtet, wie ein alter Seemann aus vielen verschiedenen Seilen einen riesigen, wahrlich gordischen Knoten flicht – „For intricacy, such a knot he [Delano] had never seen in an American ship, nor indeed any other“ (254). Schliesslich übergibt er ihn Delano mit dem Satz: „For someone else to undo.“ Und später: „Undo it, cut it, quick“ (255). Dies bevor ein Schwarzer den Knoten (als sinnbildliche Lösung des Rätsels) packt und mit einem nonchalanten Spruch einfach über Bord wird.

Mit einem gewalttätigen Umsturz und einer waghalsigen Geiselnahme wird auf dem Schiff probenhalber versucht, diese ungerechte, antagonistische, heillos verknötete Ordnung der Dinge zurechtzurücken: die Welt wird auf den Kopf gestellt, um ein historisches Unrecht wieder umzudrehen. Damit ist die diesen Antagonismus mit aller Gewalt sichtbar machende Figur Babo in einem Nietzscheanischen Sinn *Jenseits von Gut und Böse* anzusiedeln, weil Babo mit seiner Untat ein viel grundsätzlicheres Unrecht umzurücken versucht, das zweifelsohne jenseits der Kategorien von Gut und Böse zu situieren ist. Trotzdem kommen, wie bereits erwähnt, nicht wenige Kommentatoren zum Schluss, dass es in „Benito Cereno“ um eine Darstellung des Bösen *tout court* gehe, das von Babo verkörpert werde. Es handelt sich bei solchen Interpretationen um klassische Ruhigstellungen und um

Versuche diesem Text eine moralische *closure* aufzupropfen, obgleich die Novelle sich eben solchen Festschreibungen deutlich verweigert. F. O. Matthiessen kommt dieser Wahrheit in seinem Standardwerk zum amerikanischen 19. Jahrhundert, *American Renaissance*, noch am nächsten. Zumindest ahnt er, was bei „Benito Cereno“ auf dem Spiel steht, wenn er schreibt:

In ‚Benito Cereno‘ they [good and evil] became distinct again, but the embodiment of good in the pale Spanish captain and of evil in the mutinied African crew, though pictorially and theatrically effective, was *unfortunate in raising unanswered questions*. Although the negroes were savagely vindictive and drove a terror of blackness into Cereno’s heart, the fact remains that they were slaves and that evil had thus originally been done to them. Melville’s failure to reckon with this fact within the limits of his narrative makes its tragedy, for all its prolonged suspense, comparatively superficial. (508; meine Hervorhebung)

Hier wechseln sich tiefe Einsichten mit einem fast unverständlichen Unverständnis ab. Erkennt doch Matthiessen genau (und ist damit vielen auch seiner nachgeborenen Kritikerkollegen weit voraus), dass die Tatsache der Sklaverei ein nicht hintergehbare Trauma und Unrecht für die Interpretation der Novelle darstellt. Gleichzeitig beschuldigt er Melville, dass er eben diese „Tatsache“ nicht mit der gebotenen Tiefe verarbeitet habe. Überdies bemängelt er das „Aufbringen unbeantworteter Fragen“ im Zusammenhang mit den überraschenden Zuschreibungen von gut und böse. Selbstverständlich ist diese von Matthiessen als Kritikpunkt aufgeführte Beurteilung („unfortunate in raising unanswered questions“) aus heutiger Sicht unbedingt als Stärke der Novelle zu verstehen, und überdies nicht nur intim mit einer verwischten Verteilung von good und böse verknüpft, sondern eben auch mit dem unauflösbaren Trauma der Sklaverei und dessen Darstellung, die weit über die Zeit, in welcher „Benito Cereno“ geschrieben wurde, hinausragt.

Eine weitere Verwandtschaft zwischen Shakespeares *Merchant of Venice* und Melvilles „Benito Cereno“ betrifft das spezifische Setting, in welchem die beiden Geschichte spielen. Shakespeares Venedig ist in „Benito Cereno“ das Schiff: ein Mikrokosmos als Kleinstaat und als Heterotopie in Foucaults Sinn („Andere Räume“). Eine kleine exemplarische Gegenwelt, die die normale Welt spiegelt, herausfordert und subvertiert, und die in Herman Melville ihren kaum je übertroffenen literarischen Gestalter und Analytiker gefunden hat; am

ausführlichsten natürlich in seinem *opus magnum*, *Moby Dick* (1851).²³⁰ Seine Schiffe erscheinen stets als realistische und realisierte (Alp)Träume einer Epoche, als literarisches Kondensat und Verschiebung von Realität, als Schauplätze ganz eigener Grenzen, Grenzziehungen und Katastrophen. Als kleine Amerikas im grossen. Das Schiff als Heterotopie – die oft eine gespiegelte und doch verkehrte Welt darstellt – ist der ideale Schauplatz für einen Umsturz. Im Fall von „Benito Cereno“ zeigt das Schiff, hinter der Inszenierung für die Augen der Gäste, tatsächlich eine doppelt umgekehrte Welt: Schwarze gleichsam mit einem *white face* als Herren, die Weissen für einmal als unterdrückte Geiseln, die überdies zum Schauspielen ihrer alten Übermacht gezwungen werden.

Der Kernskandal in dieser heterotopischen Schale ist aber, wie gesagt, nicht das Stattfinden der Sklavenrevolution, sondern vielmehr Delanos Unfähigkeit, Trauma als solches zu erkennen und richtig zu deuten. Nicht nur dasjenige der Sklaverei, das den Hintergrund und Ursprung der Geiselnahme und der Scharade liefert, sondern auch dasjenige von Benito Cereno als überwältigtem Kapitän. Gerade in Delanos eitlen und an der Oberfläche überaus „schwarzenfreundlich“ anmutenden Gedanken zur angenehmen Natur des „Negers an sich“, in dieser scheinbar liberalen Philantropie also wird klar: Schwarze gelten – wie weiland die Indianer – nicht als Subjekte. Weder rechtlich noch in der alltäglichen Wahrnehmung. Impliziert ist: Sklaven sind lebendiges Besitztum, dieses kann erfahrungsgemäss zwar meutern und morden, aber sicher nicht so ein cleveres Theater vorführen und orchestrieren; wobei es zu beachten gilt, dass hier nicht – wie etwa in Spike Lees *Inside Man* – die Geiselnahme das Theater, ist sondern die trotz Revolution vorgespielten „normalen“ Machtverhältnisse. Viel eher kann sich der somnambulistische (und darin ist er ein Verwandter Huntlys) Detektiv Delano vorstellen, dass die stark dezimierte weisse Rumpfbesatzung unter Anführung ihres schwer verstörten Kapitäns Cereno etwas Böses gegen ihn im Schilde führt, als dass er die schwarzen Sklaven als Agenten sehen kann. Interessanterweise wird Babo erst dann von Delano als Subjekt anerkannt, als er zwar gänzlich verstummt, aber auch rechtskräftig vom weissen

²³⁰ Auch *Moby Dick* liesse sich mit einem kleinen Kraftakt als Geiselroman beschreiben: die zusammengewürfelte Schiffsbesatzung stünde in Kapitän Ahabs wahnhafter Geiselhaft, das Einfangen und Töten des weissen Wals wäre gewissermassen ihr Lösegeld. Eine weitere Geiselnahme also mit offener Schnittstelle zum Wahn. Wir bleiben aber bei der konkreten Geiselnahme von „Benito Cereno.“

Gericht zum Tode verurteilt ist: als offiziell anerkannter Krimineller wird er immerhin zum (Rechts)Subjekt.

Die Geiselnahme erscheint so nicht einfach nur als Heterotopie, sondern als versuchte Revolution, als literarisiertes Fallbeispiel eines misslungenen Umsturzes, das als eine sehr existenzielle Theateraufführung der Normalität daherkommt – die Planken des Schiffs stehen stellvertretend für die Bretter einer Bühne. So ist die Novelle auch eine *mise-en-abyme* für das grosse Welttheater und seine Zustände. Die im Spiel der Normalität verdoppelte Ausnahmesituation dieser Geiselsituation auf der San Dominick funktioniert damit – wie so oft – als Vergrößerungsglas, durch das sich die ganz normale Realität genauer in ihrer Verrücktheit erkennen lässt. Und die, wie das Beispiel Cereno zeigt, die Beteiligten mit dieser Einsicht auch verrückt machen kann

Über das Bild des Theaters komme ich nun zu mehreren konkreten Szenen von Melvilles Umschrift des historischen Zwischenfalls. Fast alle sind vor allem deshalb signifikant, weil sie bewusst bekannte Rollen- und andere Stereotypen eines rassistischen Theaters evozieren, das aber, wie der ganze Rest der Novelle (mit Ausnahme der Gerichtsakten) fast ausschliesslich durch den Protagonisten Delano fokalisiert ist, was es als sehr spezifische Figurensicht markiert,²³¹ die nicht diejenige des Erzählers, geschweige denn die des Autors Melville sein muss. Die inszenierten Klischees, die vom Yankee-Kapitän Delano dankbar aufgenommen werden, könnten deutlicher nicht ausfallen: Atufal, der perfekte schwarze Diener-Hüne, der prototypische „Negersklave“, dann die in ihrer Natürlichkeit und ihren Rundungen sexuell sehr attraktiven schwarzen Mütter und schliesslich Babo, der treue unterwürfige persönliche Diener, der seinen Herrn keine Sekunde aus den Augen lässt: „As master and man stood before him, the black upholding the white, Captain Delano could not but bethink him of the beauty of that relationship which could present such a spectacle of fidelity on the one hand and confidence on the other“ (231).²³² Und auch sein allgemeines Urteil über die Schwarzen ist durchwegs positiv:

²³¹ Ein erster ausdrücklicher Unterbruch, dieser Fokalisierung durch Delano geschieht erst kurz vor dem eigentlichen *dénouement*: „Upon this, *unperceived by the American*, the two blacks eyed the sailor intently“ (275; meine Hervorhebung).

²³² Überhaupt ist Babo von Anbeginn und für sehr lange Zeit Delanos unbestrittener Liebling an Bord der San Dominick: „... it was not without humane satisfaction that Captain Delano witnessed the steady good conduct of Babo“ (225). Und später: „„Faithful fellow!’ Cried Captain Delano. ‚Don Benito, I envy you such a friend; slave I cannot call him’“ (231). Schliesslich schlägt er sogar vor, ihn Delano abzukaufen.

„As though God had set the whole negro to some pleasant tune“ (264). Die bedrohlichen Beilschleifer, die Melville zur Überlieferung ebenfalls dazu erfunden hat, muss er dagegen um dieser „angenehmen Melodie“ und seiner Seelenruhe Willen ausblenden. Aber nicht ohne vorher missbilligend angemerkt zu haben: „All six, unlike the generality, had the raw aspect of unsophisticated Africans“ (222). Die Messer werden aber noch ein weiteres Mal gewetzt, in einem sehr theatralischen Höhepunkt ungefähr in der Mitte der Novelle – der ebenfalls eine von Melville zur Dokumentation des tatsächlich Verbürgten dazuerfundene Passage darstellt. Gemeint ist die ausserordentliche Rasierszene, die einer äusserst ungemütlichen Essszene vorausgeht und somit als Teil des – wie mittlerweile klar geworden ist, für das Geiselszenario notwendigen – verunglückten Gastmahls gelesen werden kann. Wie das Essen mit Messer und Gabel am weiss gedeckten Tisch, ist die Rasur des männlichen Barthaars ein entscheidender Richtwert der Zivilisation. Aber wie zum Essen gehören auch zum Rasieren Messer, die je nach Umstand zur bedrohlichen Waffen werden können, vom ebenfalls beidseits involvierten Blut ganz zu schweigen, womit wir das (nichtvegetarische) Mahl, wie die Rasur als perfekte kleine Szenarien einer Dialektik der Zivilisation oder, auf Freudianisch ausgedrückt, eines *Unbehagen in der Kultur* entschlüsselt haben.

Delano interpretiert die scheinbar jeden Mittag mit sklavischer Pünktlichkeit anbeordnete Rasur als „another strange instance of his host’s capriciousness“ (262) und Babo als Barbier „so debonair about his master in a business so familiar as that of shaving“ (265). Über den Gebrauch des Worts „familiar“ im Zusammenhang mit der Rasur kann man in Einklang mit Sigmund Freuds eigener Definition des Unheimlichen, als etwas von früher her Vertrautem, das plötzlich fremd wird, zum Schluss kommen, dass Delano sich ganz generell standhaft weigert, das Unheimliche im Vertrauten zu sehen, und dass darin seine Fehlinterpretation der Situation auf der San Dominick begründet liegt. Dies auch, weil er nicht bereit ist, im Schwung seiner durch die Rasurszene wieder neu geweckten „Schwäche für die Neger“ (265), wie es gleich daran anschliessend heisst, das Unheimliche im Verhalten der Schwarzen zu sehen. In der Beschreibung dieser Rasur wird denn auch das Spiel mit dem scharfen Eisen am Hals des ständig zu Tode erschreckten Cereno genüsslich ausgekostet: Die alltägliche Verrichtung wird in ihrer Dimension als Spiel um Leben und Tod sichtbar gemacht. Ebenfalls in einem kriegerischen Sinn degradiert Babo eine spanische

Flagge als Schutzmäntelchen für sein Rasieropfer, was der Amerikaner Delano mit mildem Humor und gönnerhaft der natürlichen, kindlichen Liebe der Schwarzen für farbige Stoffe zuschreibt. Interessant ist die Flaggenepisode aber vor allem, weil das „the stranger“ genannte Schiff Cerenos zum Auftakt der Novelle auch dadurch aufgefallen war, dass es „no colours“ zeigte, also keine nationalen Flaggenerkennungszeichen trug. Und nun taucht das nationale Emblem als Spritzschutz wieder auf – denn einer Revolution gehört immer auch, dass die symbolischen Insignien der alten Macht entwertet werden. Obwohl er weiterhin keinen Verdacht schöpft, schafft die *mise-en-abyme* der Rasurszene als veritable *mouse-trap* für den Erzähler Delano einen Moment visionärer Klarheit, den er aber nicht ernst nimmt:

To Captain Delano's imagination, now again not wholly at rest, there was something so hollow in the Spaniard's manner, with apparently some reciprocal hollowness in the servant's dusky comment of silence, that the idea flashed across him, that possibly master and man, for some unknown purpose, were acting out, both in word and deed, nay, to the very tremor of Don Benito's limbs, some juggling play before him. (268)

Trotz dieser Einsicht siegt weiterhin Delanos weltbildgesteuerte Fehlinterpretation der Lage – bis es beim Verlassen des Schiffs zur Eskalation kommt: „... the whole host of negroes, as if inflamed at the sight of their jeopardized captain, impended in one sooty avalanche over the bulwarks“ (283). Heerschar (*host*) und Natur (*avalanche*) überlagern sich in der Beschreibung der Bewegungen der schwarzen Aufständischen. Aber erst, als Delano realisiert, dass Babo Captain Cereno direkt mit einem Dolch nach dem Leben trachtet kommt die Erleuchtung:

That moment, across the long-benighted mind of Captain Delano, a flash of revelation swept, illuminating, in unanticipated clearness, his host's whole mysterious meanor, with every enigmatic event of the day, as well as the entire past voyage of the *San Dominick*. (284)

Dann enthüllt sich das weisse Skelett des ermordeten spanischen Schiffsbesitzers als pervertierte Gallionsfigur am Schiffsbug – der Knochen als Geist der Meuterei. Der Rest ist Überwältigung der Aufständischen und ein Gerichtsprozess, an dessen Ende der Kopf des Anführers mit ungerührtem starrem Blick und auf eine Stange gesteckt über den Marktplatz schaut.

Mit obigem Zitat zum lange umnachteten Geist Delanos im Hinterkopf liesse sich etwas maliziös und polemisch fragen, warum sich Carl Schmitt 1946, statt mit Delano, mit Benito Cereno identifizierte. Sein natürlich auch wegen der schillernden Figur ihres Verfassers und des Zeitpunkts der Niederschrift bemerkenswerter Text und Analyseansatz mit Bezug zu „Benito Cereno“ ist keine Literaturwissenschaft, sondern ein kurzer Bekenntnistext: „Ex Captivitate Salus.“²³³ Im Zusammenhang mit und als Kommentar zu seiner Verstrickung mit dem nationalsozialistischen Regime beschreibt sich Schmitt selbst allegorisch als stummen, vom Tod bedrohten unglückseligen Kapitän Cereno, in der Geiselhaft der Sklaven-Meuterer, dem anderen Kapitän und Gast auf seinem Schiff, Delano ein Theater der Normalität vorspielend. Oder anders gesagt: Cereno/Schmitt spielte – gemäss eigener Einschätzung – unter dem Naziregime in Angst um sein Leben ein Theater als Umkehrung der realen Verhältnisse; wobei er in einem nächsten Schritt die Allegorie noch erweitert und sich gleichsetzt mit jeder geistigen Elite angesichts eines diktatorischen Regimes. So impliziert er, dass die Intellektuellen angesichts einer totalitären Massenbewegung *qua* intellektueller Überlegenheit automatisch in einem inneren Exil versteinern und ausharren, dabei aber von der herrschenden Ideologie nicht wirklich infiziert werden können. Daraus ergibt sich letztlich eine positive oder genauer, heilsame Einfärbung der Geiselerfahrung, wie sie Schmitts Titel verrät: „Ex Captivitate Salus.“²³⁴ Wenn man nun diese Konstellation im Rahmen von Schmitts legendärem Freund-Feind-Schema als der zwingenden Voraussetzung seines Politikverständnisses betrachtet, kann man unter Zuhilfenahme der in der theoretischen Einleitung gezeigten etymologischen Verstrickungen zum Schluss kommen, dass ein solcher Freund-Feind-Clash quasi als notwendige Konsequenz Geiseln hervorbringt. So macht sich Schmitt selbst in seiner allegorischen Stilisierung zum Kapitän Benito Cereno – geiseltheoretisch betrachtet – zum Opfer seines eigenen Politikverständnisses. Genau in diesem Sinn dürfen wir also tatsächlich dem Schriftgelehrten Jacob Taubes zustimmen, der Schmitt auf

²³³ Carl Schmitt, *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*, Berlin 2002 (1950).

²³⁴ Gleichzeitig kann man mit Rückgriff auf die Luther-Schrift zur babylonischen Gefangenschaft der Kirche Schmitts deutliche katholische Selbstbehauptung herauslesen, die in der Gefangenschaft der katholischen Sakramente ausharrt, herauslesen – gegen die protestantische „Befreiungstheologie“, quasi. Dazu passt, dass auch Benito Cereno ganz klar als katholischer Spanier gekennzeichnet ist. Dieser standhafte Katholizismus zieht sich durch Schmitts ganzes Werk und ist auch ein Strukturmerkmal seines – ebenfalls standhaften – katholischen Antisemitismus.

komplexen Wegen fremd und doch zugetan war (er nannte es eine „widerstrebige Fügung“), und feststellte, bei „Ex Captivitate Salus“ handle es sich um Schmitts „gebrochene Confessionen“. Fragt sich bloss, ob wir es hier wirklich mit einer subkutanen selbstkritischen Hinterfragung der eigenen Politiktheorie zu tun haben oder vielmehr mit einer selbstmitleidigen Stilisierung zum Opfer einer Situation, an der man selber keine Schuld zu tragen vorgibt. Die Selbststilisierung und Allegorisierung geht auch noch weiter, wie Thomas O. Beebee in einem lesenswerten Artikel zu anderen Äusserungen Schmitts „Benito Cereno“ betreffend, schreibt.²³⁵ Gar eine regelrechte Benito-Cereno-Obsession ortet Beebee bei Carl Schmitt und belegt diese mit zahlreichen Brief und Tagebuchstellen.

Und auch wenn sich Schmitt über seine Identifizierung mit Benito Cereno²³⁶ faktisch zum Opfer seiner eigenen Politikdefinition angesichts des Naziregimes macht, so siechte er offensichtlich nicht traumatisiert in den Tod hinein, wie sein erklärtes *role model* Benito Cereno, sondern behauptet aus der *captivity*-erfahrung gar ein Heil (lat. *salus*) zu schöpfen. Ebenso ungeklärt ist die weitere Rollenverteilung: Denn wäre dann nicht Babo, der Anführer der Sklavenmeuterei mit Hitler und die Sklaven selbst mit den Nazis gleichzusetzen? Hier spätestens offenbart sich die groteske Dimension von Schmitts Allegorie – die interessanterweise in ihrem Kern mit den Verwirrungen und Fehleinschätzungen bezüglich Geiseln und Geisenehmern oder, abstrakter formuliert, bezüglich Tätern und Opfern innerhalb der Erzählung (und ihrer Rezeption) selbst verwandt ist. Diese Verwirrung hat, wie gezeigt, damit zu tun, dass Melvilles Novelle sich ganz klar und in einem Nietzscheanischen Sinn in einem Raum jenseits von Gut und Böse ansiedelt, wie ich gezeigt habe. Dabei wird klar, dass die Unterscheidung zwischen Freund und Feind gerade eben nicht das geeignete Schema ist, um die Novelle „Benito Cereno“ zu interpretieren, denn das entscheidende auslösende Moment der Handlung, das Faktum der Sklaverei hat weniger mit einer Unterscheidung von Freund und Feind, beziehungsweise von gut und böse zu tun, als – wie gezeigt – mit einem nicht wiedergutzumachenden historischen Unrecht. Und damit mit einem unlösbaren Antagonismus als radikale nicht hintergehbare gemeinschaftsinterne Grenze und Grenzziehung, die in keinem

²³⁵ Beebee, Thomas O., „Carl Schmitt’s Myth of Benito Cereno,“ *Seminar – A Journal of Germanic Studies* Vol. XLII, Nr. 2 (Mai 2006), 114-134.

²³⁶ Diese Identifizierung ging so weit, dass Schmitt sogar öffentliche Notizen mit B.[enito] C.[ereno] signierte.

Spiel, Modell oder Regelwerk aufgehoben oder adäquat beschrieben werden kann (Laclau/Mouffe, xiii). Höchstens liesse sich argumentieren – um Schmitt für einmal mit seiner eigenen, gegen den Strich gebürsteten Theorie zu parieren – dass der absolute Feind (in Schmitts fundamentalem theologischem Sinn) in „Benito Cereno“ das fundamentale, und nicht wieder gut zu machende Unrecht der Sklaverei wäre.

Noch etwas abstrakter betrachtet, schafft „Benito Cereno“ mit seiner faktischen Geiselsituation, die aber strategisch vorspielt, keine zu sein, eine neue Ebene. Wie nebenbei wird dabei der theatrale Charakter der Geiselnahmen und damit ihre Umschreibbarkeit und Inszenierung betont. Im 20. Jahrhundert kommt eine weitere Umkehrung dazu. Nicht die Normalität wird da gespielt, sondern Geiselsituationen, die in Wirklichkeit gar keine sind, werden simuliert; ich komme bei der Diskussion von *Inside Man* im nächsten Kapitel darauf zurück. Auch sind Meutereien auf Schiffen, die Blaupausen aller filmischen Flugzeugentführungen, die seit den 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts als erpresserische Minirevolutionen durchgeführt werden. Schiffe sind die Vorläufer der Flugzeuge, die dann in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu den hauptsächlichen Reise-Heterotopien – und bevorzugten Entführungsobjekten werden. Trotzdem gibt es auch im 20. Jahrhundert eine Schiffsentführung, die sich erst über ihre Beschreibung als Umschrift von „Benito Cereno“ in einer entscheidenden Facette erschliesst. Gemeint ist John Hustons Film Noir Thriller *Key Largo* (1948), ein Geiseldrama als Veteranendrama, oder vielmehr: ein Veteranendrama als Geiseldrama im Nachkriegsamerika.

Wie wir herausgearbeitet haben, sind die Kernskandale von „Benito Cereno“ die Fehllektüre und die Folgeerscheinungen von Traumata und altem Unrecht. *Key Largo* inszeniert nun eine zumindest teilweise Lösung dieses ungelösten alten Problems der Originalvorlage, eine Operation, wie sie für die Popkultur (zu der der spannende *Film Noir* zweifellos gezählt werden darf) des 20. Jahrhunderts typisch ist, wie wir im nächsten Kapitel noch ausführlicher sehen werden. Diese Auflösung hin zu einem weniger düsteren Ende geht aber nur über Verdichtungen, Verdünnungen, Ersetzungen und Verschiebungen der Vorlage. Einzelne zentrale Szenen und Motive, namentlich die Rasierszene bleiben erhalten.

Das gleichnamige Theaterstück von Maxwell Anderson, das dem Film *Key Largo* zugrunde liegt, wurde bereits 1939 uraufgeführt und handelt von einem Deserteur des spanischen Bürgerkriegs, der sich von seinem eigenen schlechten Gewissen

erlöst, indem er der Familie eines Kriegshelden gegen Gangster hilft. Dieses Broadwaystück war nur mässig erfolgreich und es wurde unter John Huston ziemlich radikal umgeschrieben. Wie vermutet wird, auch wegen der Kommunistenjagd, die zu der Zeit von Seiten des *House of Un-American Activities* unter den Mitgliedern von Hollywoods Studiosystem stattfand. Der neue Plot: Der Zweit Weltkriegsveteran Frank McCloud (Humphrey Bogart) besucht einen alten Mann und dessen Schwiegertochter Nora Temple (Lauren Bacall), die auf der Insel Key Largo ein Gasthaus führen, um ihnen von ihrem Sohn und Ehemann zu erzählen, an dessen Seite er in Italien gekämpft hatte, und der dort umkam. Bald wird klar, dass die Pension am äussersten Zipfel der USA, quasi in der Grenzzone zu Kuba, in den Händen von kubanischen Gangstern ist, die sich dem Besucher McCloud zuerst als normale Gäste präsentiert hatten. Zusätzlich zur nun entdeckten Belagerung durch die Ganoven wird das kleine Hotel bald auch noch von einem Hurrikan heimgesucht. Schliesslich soll McCloud die Verbrecher in einem kleinen Motorboot nach Kuba in die Freiheit chauffieren. Doch er schafft es, sie auf der Überfahrt eigenhändig zu überlisten und zu töten und selbst schwer verletzt durch den dichten Nebel zurück nach Key Largo zu fahren, wo Nora Temple²³⁷ ihn schon sehnsüchtig erwartet. *Key Largo* ist die Geburt eines Helden aus einem – selbst so deklarierten – gequälten Feigling und Kriegsveteranen und aus der grauen und melancholisch vernebelten Desillusionierung der Jahre nach dem siegreich bestandenen Weltkrieg. Dabei ist Frank McCloud – mit seinem sprechenden Namen, der auch die dominante graue Farbe aus „Benito Cereno“ wieder aufnimmt – gewissermassen Delano und Cereno in einem. Die Sklaverei spielt hier nicht hinein, dafür kommen die Indianer zurück; sie stehen wortwörtlich vor der Türe der Pension, als Menschen zweiter Klasse und so als ständige Erinnerung und leibhaftige Mahnmale an gegenwärtiges und vergangenes Unrecht aus der Frühzeit der USA. Ihr Beschützer, der sichtbar in seiner Macht beschränkte alte Pensionsbesitzer im Rollstuhl, der sich als Humanist, aber immer auch etwas herablassend um die Indianer gekümmert hat – darin erinnert er an Delano und dessen gönnerhafte Parolen über die schwarzen Sklaven und die schwarze Rasse im Allgemeinen – kann ihnen nicht mehr helfen. Er hat mit der Geiselnahme in seinem Heim nun dringendere Probleme, die Indianerfamilien

²³⁷ Über ihren Namen zeigt sie sich als Verwandte der weiblichen Geisel im Roman *Sanctuary* (1931), Faulkners modernistischer Interpretation der alten *captivity stories*.

verbringen den ganzen Hurrikan auf der Veranda vor der verbarrikadierten Pension. Das Kantsche Gasthaus „Zum ewigen Frieden“ ist so in seiner ganzen Gegenteiligkeit entlarvt: Es ist für keinen der Beteiligten ein Ort der Gastfreundschaft, weder für die Besitzer, die zu Geiseln geworden sind, noch für den Gast McCloud, aber auch nicht für die Geiselnnehmer, und noch weniger für die schutzbedürftigen Indianer. Dazu kommt ein Sturm als beigezogenes dramaturgisches Hilfsmittel, um die Bühne der Geiselsituation mit dieser künstlichen Naturkatastrophe einzugrenzen und so von der Aussenwelt so effizient wie möglich abzuschneiden. Auch die Polizei spielt nur ganz am Rande überhaupt eine Rolle.

Der Sturm dient aber auch dazu, die Wolken in McClouds Gesicht wenigstens ein bisschen zu vertreiben. Am Schluss, einige Tote später, und in Umkehrung zu Melvilles Novelle kommt es zur Rettung in Liebe – und in einer Heldwerdung *qua* Überwindung und gewalttätiger Übermächtigung der Schmuggler und Geiselnnehmer. Das zentrale Thema von *Key Largo* ist damit die „Wiederherstellung“ des geknickten Weltkriegsveterans, seine Läuterung zum Helden aus der Geiselsituation heraus: eine „geheilte“ bleierne Melancholie und Passivität durch die heroische Tat, die in direkter Umkehrung zu Cerenos Lähmung und seinem Dahinsiechen steht. Die Umwälzungen der Geiselnahme dienen hier also gleichsam als Ermächtigungsapparat. Gleichzeitig tritt der Soldat Frank McCloud in die Fussstapfen seines toten Kameraden. Er kann als Lebendiger und jetzt durch eine mutige Tat auch Legitimierter, nun dessen Platz an der Seite der Witwe und als Ersatzsohn des alten Vaters einnehmen.

Die Schlüsselszene von *Key Largo* enthält McClouds langsame Realisierung der zuerst noch heftig und zynisch verworfenen, sehr amerikanischen Prämisse, dass es Heldentum geben kann (und muss), auch weil man seinen Mitmenschen gegenüber Verantwortung trägt; dazu gehört insbesondere auch die Verantwortung gegenüber den heldenhaften Kriegstoten, die in McClouds Wahrnehmung quasi für ihn und uns gestorben sind. So lautet die Logik von *Key Largo*, und es ist dies eigentlich schon eine leise Vorwegnahme von Emmanuel Lévinas' Ethik der Verantwortung, die er anhand der Geiselmetapher theoretisiert. Dazu kommt die läuternde Geiselerfahrung als effiziente psychische „Reparatur“ eines Vertreters der Kriegsveteranen-

Generation²³⁸ und so auch als Ermächtigungs- und Liebeskatalysator für einen kraftlosen Lebensmüden und eine trauernde Soldatenwitwe. Die Bühne des Geiseldramas ist wiederum eine sehr konkrete historische Konstellation, hier die der Nachkriegszeit. Frank McCloud ist so nicht nur eine Geisel der Gangster, sondern vor allem auch seiner eigenen Melancholie und Traumatisierung als überlebender Weltkriegssoldat, der sich vorwirft, zu wenig Einsatz gezeigt zu haben. Dies wird auch daran deutlich, dass ihm die reale Geiselhaft im Gasthaus von allen Beteiligten am wenigsten auszumachen scheint. Er ist zuerst viel zu sehr mit sich selbst und seinem Leid beschäftigt, wird dann aber später aus eigener Kraft und Gewalt (darin ist er auch ein Verwandter von Hannah Dustin) zum Befreier und Überwinder seiner doppelten Geiselhaft. Am Ende sind die Verbrecher tot, und er bekommt nicht nur die Frau, sondern auch seinen Stolz zurück. Diese einigermassen optimistische, wenn auch gewaltsame Lösung ist allerdings nur möglich unter der Bedingung, dass unlösbare ethnische Antagonismen – verkörpert durch die Indianer – in typischer postmoderner Manier aus dem optimistischen Hauptplot der Geiselnahme entfernt wurden. Die anzitierten grundlegenden Antagonismen werden somit nicht gelöst, sondern bleiben bestehen. Dagegen ist die Doppelfigur Kapitän Frank McCloud, wie erwähnt, die optimistische Variante zu Benito Cereno, aber auch zu Kapitän Delano: Weder fällt er unter dem Eindruck des Geschehenen (das immer auch das Trauma des Weltkriegs ist, nicht nur das der Geiselnahme) in sich zusammen, noch geht er daran zu Grunde. Und im Gegensatz zu Delano interpretiert er auch schneller, um was es hier geht und er tut schliesslich zum richtigen Zeitpunkt und ganz auf sich allein gestellt, das „was zu tun ist“, indem er die Geiselnnehmer eigenhändig übermannt.

Humphrey Bogart spielt noch in zwei weiteren Geiselfilmen eine Hauptrolle: im ebenfalls auf einem Theaterstück basierenden *The Petrified Forest* (1936) von Archie Mayo und in William Wylers frühem Film Noir aus einer Vorstadt, *The Desperate Hours* (1955). In diesen beiden Filmen gibt Bogart selbst den Geiselnnehmer. Interessant ist aber vor allem dies: Alle drei Geiselfilme mit Bogart können als *home invasions* mit darauffolgender Besatzung unter Verhandlung

²³⁸ Die Tatsache, dass wir es hier mit einem Kriegsveteranen zu tun haben, gilt es im Auge zu behalten. Eine ganze Reihe von Filmen des 20. Jahrhunderts zeigt Kriegsveteranen, die – ähnlich wie Frank McCloud – als Geiselnbefreier ihre neue Bestimmung finden, wie wir bei *The Searchers* und *Taxi Driver* im nächsten Teil noch sehen werden.

verschiedener Grenziehungen und -zonen beschrieben werden. In *Key Largo* befinden wir uns an einem äussersten Zipfel der USA, der zentrale Schauplatz von *The Petrified Forest* ist ein einsamer Tankstellenposten in der Wüste, derjenige von *Desperate Hours* die Vorstadt als neues Grenzgebiet der amerikanischen Städte, als Grenzland des Wohlstands und Aufstiegs. Daraus ergibt sich eine neue Ausgangslage und Auslegeordnung: Die Geiseln werden nicht verschleppt, sondern in ihrem eigenen Heim gefangen gehalten, in das die Geiselnehmer als Gangster – oft mehr oder weniger zufällig – eingedrungen sind, und wo sie nun gewaltsam herrschen, im Rahmen eines kleinen Belagerungszustands. Diese Geiseln sind also wortwörtlich nicht mehr Herren in ihrem eigenen Haus, als ob hier ein berühmter Grundsatz der Psychoanalyse direkt in eine narrative Situation übersetzt worden wäre.²³⁹ Das zweite Merkmal dieser drei Filme, das wiederum an Melvilles „Benito Cereno“ zurückerinnert, ist das über die Geiselnahme erreichte spezifische Erzwingen von Willfährigkeit, anstelle des Erpressens von Geld oder anderer Forderungen. Es geht in diesen Filmen also darum, dass ziemlich zufällig ausgesuchte freie Subjekte in Marionetten der Geiselnehmer verwandelt werden. Es gibt keine dritte Partie ausserhalb der Geiselzone von der er etwas erpresst würde. In *The Desperate Hours* wird dabei von den Geiseln überdies ein Theater der Normalität erpresst – nicht unähnlich der von Babo orchestrierten Show in „Benito Cereno“ – sie sollen gegen aussen so tun, als sei alles normal. Daraus ergibt sich für die Geiseln eine ungemütliche Komplizenschaft mit den Tätern. Wider Willen werden sie gezwungen, den Geiselnehmern bei ihrem *plot* beizustehen, um sich und ihre Nächsten nicht zu gefährden.

²³⁹ Und womöglich handelt es sich bei dieser – etwas allgemeiner formuliert – direkten dramaturgischen, narrativen Aufbereitung und Übersetzung philosophischer und theoretischer Lehrsätze und Thesen ebenfalls um eine typische Basisoperation der stets als immanent selbstreflexiv beschriebenen postmodernen Künste.

TEIL 3

Postmoderne Geiselnahmen als Spielformen und Rückkehr des Latenten

In fact, what seems to be happening in the late 20th century is a reversion to pre-modern international politics as the nation-state loses much of its previous dominance. A concomitant development of this process has been the reintroduction of hostage-taking as a feature of international political affairs via activities of terrorist groups. This reflects a criminalization of political action. (Antokol/Nudell, *No One is Neutral. Political Hostage Taking in the Modern World*, 32)

Every civilization finds it sometimes necessary to negotiate compromises with its own values. (Golda Meir in Steven Spielbergs *Munich*)

Thank you for being such a horrible kidnapping monster and keeping me here! (Jane zu Tarzan in *Tarzan Escapes*)

Nach den Stationen im 17., Ende des 18. und im 19. Jahrhundert tauchen wir erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wieder auf,²⁴⁰ in der Zeit also, die gemeinhin mit der Epochenbezeichnung Postmoderne beschrieben wird; wobei klarer ist, wann diese Postmoderne angefangen hat (nämlich mit Ende des Zweiten Weltkriegs), als wann sie aufhört – wenn wir überhaupt schon jenseits der Postmoderne sein sollten. Diese Demarkationsdiskussionen sind für unsere Zusammenhänge nicht entscheidend. Wichtiger ist die Prämisse, dass der 2. Weltkrieg eine zentrale Zäsur

²⁴⁰ Die 1912 von Edward Rice Burroughs erfundene und übers ganze 20. Jahrhundert verteilt zigfach verfilmte Kunstfigur Tarzan fällt streng genommen *vor* diese grobe zeitliche Markierung, widerspricht aber den nun folgenden Thesen nicht, wie wir noch sehen werden: Tarzan ist eine der ersten ganz grossen Ikonen der amerikanischen Popkultur des 20. Jahrhunderts und damit zeitlich sowieso nicht fix festzuschreiben.

darstellt und eine neue Ära markiert, die zwar mit der Moderne verwandt ist, aber auch – gerade was die für das Geiselthema wichtige Frage der Gewalt betrifft²⁴¹ – entscheidend von ihr abweicht. Im Sinn des Eingedenkens an diesen nicht hintergehbaren Bruch halte ich den in mancherlei Hinsicht in Verruf geratene Epochenbezeichnung „Postmoderne“ nach wie vor für zutreffend.

Im Anschluss an eine theoretische Erkundung des philosophischen Vaters dieser Postmoderne, Francois Lyotard, können wir Geiselnahmen als gewalttätige kleine Machtergreifungen beschreiben, und damit von einer punktuellen gewaltsamen Installierung einer kleinen Gegenmacht sprechen. Sie sind eine Gefahr, die dem endlosen „Verhandlungsgemurmel“ der demokratischen Nationalstaaten der ersten Welt – nach Lyotard – gewissermassen automatisch innewohnt, weil jede Autorität, jede Deklaration (nach dem von ihm ausgerufenen Ende der grossen Erzählungen oder Metaerzählungen) ein Legitimationsproblem hat; andere drohende Folgeerscheinungen sind Terrorismus und Totalitarismus.²⁴²

Postmoderne und andere Theorie

They're about to be taught a lesson in the real use of
power. (*Die Hard I*)

Aber gerade was die Gewaltfrage betrifft, muss Lyotards schon etwas in die Jahre gekommene, zumindest ambivalente Beurteilung der endlosen parlamentarischen *délibérations* auch wieder neu erweitert werden. Zum Beispiel mit Derridas letztem

²⁴¹ Diese Paradoxie der Moderne in konkrete historische Ereignisse gefasst: Einerseits gibt es die moderne Zäsur als deklarierte Abkehr von archaischer und auch willkürlicher Gewalt und damit einhergehend die Einführung eines modernen Justizsystems, das weitgehend über (moderne) Einsperrungs- oder Geldstrafen statt (archaische) Folter und Todesstrafe funktioniert. Trotzdem gab es gerade in der Moderne Gewalttaten von nie gesehenem Ausmass, namentlich die systematische Vernichtung von sechs Millionen Juden während eines Weltkriegs, der auch auf den Schlachtfeldern und durch Bomben aus der Luft so viele Menschenleben – militärische und zivile – wie noch kein Krieg zuvor gefordert hat. Das anschliessende Wettrüsten zwischen UdSSR und USA brachte überdies Massenvernichtungswaffen hervor, mit denen man per Knopfdruck die ganze Menschheit auslöschen könnte. Gleichzeitig ist der Alltag der wohlhabenden Bevölkerung in den westlichen Industrienationen weitgehend frei von körperlicher Gewalt. Dies ist in sehr groben Zügen das Gewaltdilemma der (Post)Moderne.

²⁴² Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Explained to Children. Correspondence 1982 – 1985*, übersetzt von Julian Pefanis und Morgan Thomas, London 1992 (1986). Nach wie vor treffend sind ausserdem die kapitalismuskritisch zugespitzten Postmoderne-Analysen und -Hinterfragungen von Fredric Jameson („Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism“) und von Terry Eagleton (*The Illusions of Postmodernism* sowie „Capitalism, Modernism, Postmodernism“).

Werk vor seinem Tod, seinem *Schurken*-Buch. Auch für ihn ist die totalitäre Versuchung eine konkrete Gefahr in demokratischen Nationalstaaten und überhaupt die Demokratie immer „nur“ als *à venir* zu begreifen. Zudem ist dieser demokratische Werden-Prozess stets mit der Gefahr geladen, dass sich das Recht des Stärkeren mit Gewalt Macht verschafft und der prekäre, proto-demokratische Frieden in eine Diktatur kippt.

Der Gründer und Vorsteher des Hamburger Instituts für Sozialforschung, Jan Philipp Reemtsma unterscheidet in seinem mit literarischen Beispielen ergänzten, systemtheoretischen (bzw. –soziologischen) Ansatz *Vertrauen und Gewalt* (2008)²⁴³ drei Gewaltarten: lozierende, raptive und autotelische Gewalt, die alle – wie die Macht – zwischen ihrem Charakter als Gratifikation oder Sanktion gewissermaßen hin und her pendeln (147). Eine Geiselnahme kann im Grundsatz als eine lozierende Gewalttat kategorisiert werden und zwar im Rahmen folgender Definition:

Lozierende Gewalt behandelt den Körper des Anderen als Masse, der ein Ort zugewiesen wird. Sie verfügt ‚Weg von dort!‘ oder ‚Dorthin!‘. Man könnte auch von ‚dislozierender‘ und ‚captiver‘ Gewalt sprechen. Lozierende Gewalt richtet sich nicht auf den Körper als solchen, sondern auf den Körper als verschiebbare Masse. Er ist im Weg oder muss irgendwo hingebracht werden, an einen speziellen Ort, wo er gebraucht wird. (*Vertrauen und Gewalt*, 106)

Allerdings kann es im Verlauf einer Geiselnahme auch zu raptiver (den Körper angreifende) oder sogar autotelischer (beschädigende und zerstörerische) Gewalt kommen, was aber die Tat – streng genommen – aus dem eng definierten Rahmen der Geiselnahme herausfallen und zur Vergewaltigung, zur Folter oder zum Mord werden lässt.

Auffällig ist, dass Reemtsma, der 1996 selbst zum Opfer einer Entführung und längeren Geiselhaft wurde,²⁴⁴ die spezifische Gewalt einer Geiselnahme in seiner grossen Studie eher beiläufig erwähnt; zum Beispiel im Rahmen seiner Beweisführung, dass eine Gewalttat „nie einfach instrumentell“ sei, sondern immer auch ein „existentielles‘ Moment“ mitspiele:

Eine erpresserische Geiselnahme ist zwar einerseits problemlos instrumentell zu verstehen – der Entführte wird bedroht, um andere dazu zu bringen, dem Entführer

²⁴³ Jan Philipp Reemtsma, *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*, Hamburg 2008.

²⁴⁴ Deren Erlebniskonturen hat er im bereits mehrfach erwähnten Band *Im Keller* (Reinbek 1998) festgehalten.

Geld zu bezahlen –, aber niemand wird sich auf eine so komplizierte und riskante Angelegenheit, wie sie, wenigstens in unseren Breiten, eine Entführung nun einmal darstellt, einlassen, wenn es nicht Aspekte der Tat gibt, die den Täter unmittelbar befriedigen, zum Beispiel, die Möglichkeit, Macht auszuüben, andere zu tyrannisieren oder nach seiner Pfeife tanzen zu lassen. (107)

Ausserdem definiert Reemtsma die Geiselnahme noch explizit als *captive* (eine Variante der lozierenden) Gewalt, unter Androhung autotelischer Gewalt (110).

Einig sind sich sowohl Reemtsma wie auch Slavoj Žižek, dass reale Gewalt aus der Lebenswelt der privilegierten Bewohner westlicher Industrienationen weitgehend verschwunden ist. Žižeks Fazit in seinem Buch zum Thema Gewalt (2008),²⁴⁵ lautet deshalb: die „heisse“ aktualisierte Gewalt kennen die Menschen in den reichen Teilen der Welt zwar nur noch als – traumatischen – Ausnahmefall, weil ihre Alltagswelt weitgehend von solchen auch körperlich invasiven Gewaltäusserungen „gereinigt“ ist. Žižek weist aber zurecht darauf hin, dass die Institutionen (oder mit Althussers Vokabular gesprochen: die ideologischen Apparate) ebenfalls ständig (strukturelle) Gewalt ausüben – diese aber selten als solche wahrgenommen wird.²⁴⁶

Beschreiben wir die Geiselnahme mit Žižeks Terminologie, müsste man nicht einfach von einem Einbruch realer Gewalt in das scheinbar gewaltfreie Leben westlicher Wohlstandsbürger, sondern vielmehr von einer Kondensierung und Aktualisierung von Strukturgewalt reden oder in vielen Fällen wohl vor allem von einer Reaktion gegen und auf sie. Mitunter geschieht dies auch mit dem Ziel, die für viele unmerklich gewordene Gewalt in diesen Strukturen wieder als solche sichtbar zu machen – dafür steht mitunter Sidney Lumets *Dog Day Afternoon*, zu dem ich gleich noch kommen werde. Mit einem an Saussure geschulten Strukturalismus gesprochen: Wenn die „stumme“ institutionelle Gewalt die *langue* ist, ist die Geiselnahme eine *parole*.

²⁴⁵ Slavoj Žižek, *Violence. Six Sideways Reflections*, London 2008.

²⁴⁶ Žižeks ganzes Argument ins Auge gefasst darf nicht unerwähnt bleiben, dass der wohlthätige Milliardär Reemtsma zumindest Züge des von Žižek beschriebenen – und vehement verworfenen – „new liberal communist“ (14) trägt, der gleichzeitig enorme Reichtümer besitzt (die immer auf Ausbeutung verweisen), und daneben augenfällig viel Wohltätiges betreibt. Andererseits kann Reemtsma sicher nicht mit Žižeks anderen Beispielen auffällig karitativ tätiger Geschäftsleute und Multimilliardäre wie George Soros und Bill Gates auf die gleiche Stufe gestellt werden; zumal Reemtsma im Ausgleich zu seinem Reichtum nicht nur karitativ, sondern auch intellektuell tätig ist, was wiederum ganz in Žižeks Sinn eines Aufrufs zum Widerstand in Form eines obsessiven Theoretisierens und Analysierens steht.

Oft wird zurecht betont, es gelte gerade bei stark verallgemeinernden „universellen“ Gewalttheorien stets das spezielle amerikanische Verhältnis zur Gewalt zu beachten.²⁴⁷ Dieses zeichne sich weniger durch eine Verdrängung von Gewalt aus, als durch einen – verallgemeinert gesagt – tendenziell positiv konnotierten, offenen und auch kreativen Umgang mit Gewalt. Beziehungsweise werde nicht selten die Gewalt selbst als kreatives Potential wahrgenommen; im Sinn einer bereits mehrfach erwähnten *Regeneration through Violence* (Slotkin). Zu diesem spezifisch amerikanischen, generell eher affirmativen Zugriff auf die Gewalt, muss aber unbedingt immer auch die Dimension des Spiels um die Frage Wer-hat-angefangen? miteinbezogen werden. Dies will heissen, dass zum Beispiel die Gründungsszene der letztlich vernichtenden Gewalt an den indianischen Urvölkern wohl tatsächlich nicht wirklich verdrängt, sondern über längere Zeit sogar durchaus offensiv (und auch rechthaberisch) erinnert worden ist; bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, wenn wir zum Beispiel an den Westernfilm denken. Gerade wenn es um die (öffentliche und internationale) Vermittlung der eigenen Gewaltgeschichte geht, kann eine Aggressoren-Gewalt aber nicht einfach offen positiv dargestellt und erinnert werden. Dazu kommt, dass Gewaltanwendungen generell seit der Moderne unter einen verschärften Legitimationsdruck gestellt sind. Es muss also dem speziellen Verhältnis zur Gewalt zum Trotz auch in den USA verdrängt werden: Viele Geschichten gehen deshalb heute immer noch davon aus, dass die „amerikanische Gewalt“ durch einen vorangegangenen Gewaltakt „der Anderen“ (d.h., zum Beispiel Überfälle und Geiselnahmen der Indianer) hervorgerufen, und damit als notwendige Vergeltung und Verteidigung legitimiert gewesen sei – gerade so wie, als aktuelles Beispiel, die Kriege in Afghanistan und im Irak als Vergeltung des Terroranschlags vom 11. September und als Prophylaxe gegen weitere Terrorakte „gerechtfertigt“ werden. Es dürfte klar sein, dass es nicht so einfach ist. Indem wir nun die Geisel bereits mehrfach auch als gespensterhafte Widergängerin alter verdrängter Gewalt

²⁴⁷ Nachzulesen in D. H. Lawrences amerikanischer Literaturgeschichte über Richard Slotkin bis zu Mark Seltzer (*Serial Killers*). Sehr schön auf den Punkt gebracht wird dieses amerikanische Verhältnis zur Gewalt von Elisabeth Bronfen im Interview mit Christiane Peitz aus Anlass des Amoklaufs am Virginia HighTech. Unter dem Titel „Das Recht auf Glück, das Recht auf Waffen“ sagt Bronfen: „Die Gewalt ist in Amerika Teil der Vorstellung des Individuums. Auch Kreativität und Gewalt hängen dort eng zusammen: Man setzt sich und seine Ideen gegen etwas durch. Die amerikanische Nation basiert darauf, dass Menschen einst an der Küste gelandet sind und sich gegen die Indianer und andere Einwanderer behaupten mussten, notfalls mit Gewalt. Das definiert im Grunde bis heute die amerikanische Politik.“

bezeichnet haben sollte sofort klar werden, wie sie eben auch als Widergängerin dieser Gewaltnotlüge funktioniert, dass die amerikanische Gewalt stets eine reaktive und keineswegs eine ursprüngliche Aggressorengewalt sei. Schliesslich würde kaum jemand auf die Idee kommen, dass eine Geiselnahme von einem a) übermächtigen Gegner und b) als anfängliche Gewalt ausgeübt würde. Viel plausibler scheint es, in einer Geiselnahme die Reaktion eines Schwächeren auf bereits erlittene Attacken, auf bereits erduldetes Unrecht im Rahmen einer grundsätzlich asymmetrischen Machtsituation zu lesen. Auf einer oberflächlichen Ebene kann sich die USA in ihren (medialen Inszenierungen von) Geiselnahmen aber natürlich trotzdem stets als Opfer imaginieren und erinnern; eine Rolle, die wiederum als Legitimation für Rachereaktionen dienen kann. Oder die Nation sieht (imaginiert und erinnert) sich als heroische Geiselbefreierin entführter Amerikaner/innen in Not. Damit ist die Geisel eine flexible und doppelte Widergängerin sowohl der verdrängten Täterwahrheit (wir sind/waren Aggressoren oder Helden), wie auch einer komplementären Gegenerinnerung (wir sind/waren Opfer), deren positive Konnotation tendenziell ein eher zeitgenössisches – beziehungsweise ein altes theologisches – Phänomen ist. Solche komplexen Kombinationen und Assoziationen ermöglichen es, dass die Geisel(nahme) im nationalen Imaginären zu einer derart robusten und überzeitlich aktuellen Figur werden konnte. Zumal die Geiselsituation ganz grundsätzlich eine erinnerungsmächtige, relativ einfach strukturierte Gewaltkonstellation ist, in welcher asymmetrisch verfeindete (Macht)Positionen rasch (und quasi versuchslos) die Plätze tauschen. Sie ist eine „exercise in the real use of power“ (*Die Hard*) und damit zugleich ein Wunschtraum der Machtlosen und ein Albtraum der Mächtigen. In den Geiseln des 20. Jahrhunderts erkennen wir auch deutlich die Wiederkehr des spezifischen verdrängten Aspekts, dass womöglich nicht die Indianer, sondern die Siedler selbst „angefangen“ haben mit der Gewalt. Die neuen Geiseln des 20. und 21. Jahrhunderts sind, wie es schon in den besprochenen Texten der Moderne vorgezeichnet war, selten reine Opferfiguren;²⁴⁸ gerade auch in Romanen wird oft laut darüber nachgedacht, was denn die Schuld der Geiseln selbst sei, zum Beispiel grundlegend in ihrer Rolle als Bürger der USA. Damit wird die Geiselnahme als eine Folgeaktion auf die herrschenden weltweiten Macht- und

²⁴⁸ Trotz einer generell erhöhten Valorisierung von Opferfiguren (Wieviorika, *Die Gewalt*, 79-95) im Zeichen einer *wound culture* (Mark Seltzer) – auch als Folge der sozialen Revolutionen von 1968.

Einflussunterschiede und auf die globale Interventionspolitik der Grossmächte lesbar: „Half the world, held hostage, would be too little to fix history“ (359) gibt Richard Powers in *Plowing the Dark* zu bedenken. Im Sinne eben dieser Überlegungen ist es gleichsam folgerichtig, dass in den Fiktionen des 20. und vor allem auch 21. Jahrhundert plötzlich auch die Amerikaner selbst als Geiselnnehmer auftreten. Oder anders gesagt, diese Anomalie zur Grundsatzthese – dass in der Regel die Geisel und nicht der Geiselnnehmer eine amerikanische Symptomfigur ist – erhält im Licht dieser Schuldüberlegungen eine Erklärung. Dieser vielleicht überraschende Rollenwechsel von der Geisel zum Geiselnnehmer erinnert nicht zuletzt eine teilweise verdrängte Urszene, deren Gewaltanwendungsreihenfolge sowie Schuld- und Rollenverteilung wohl nicht so eindeutig war, wie es scheint. Und er zeigt die Geiselsituation einmal mehr als Transformationsmaschine, die Opfer- und Täter in Windeseile die Plätze tauschen lässt.

Weitere Theoreme für die Geiselfrage der Gegenwart im engeren Sinn stammen vom Philosophen Emmanuel Lévinas und vom Psychoanalytiker Jacques Lacan – und auch Jean Baudrillard hat sich die Geisel als theoretische Figur vorgenommen. Das wichtigste explizite philosophische Geiselkonzept stammt aber von Lévinas. Er unternimmt es, mit einem philosophischen Kraftakt, die Geiselsituation als Metapher nicht nur zu einem Modell der *condition humaine* umzudefinieren, sondern darüber hinaus auch zur positiv konnotierten Figuration gegenseitiger Verantwortbarkeit und Verantwortlichkeit – allen herrschenden Asymmetrien zum Trotz. Dieses Geiseltheorem wird so zu einem möglichen Erklärungsschlüssel von Lévinas' intensiv durchdachtem Problem mit „dem Anderen“ und der schwierig zu bestimmenden ethischen Verantwortlichkeit diesem (asymmetrischen, weil nicht notwendig auf Reziprozität ausgerichteten) Anderen gegenüber, eine Hauptachse seines philosophischen Werks. Dabei ist dieser „Andere“ bei Lévinas eben nicht einfach ein „Anderer“ als einzelnes menschliches Gegenüber, sondern Lévinas' Subjekt als Geisel per se funktioniert immer schon als Bürge oder eben als Platzhalter für eine vielmehr unendliche ethische Beziehung, wie es Judith Butler konzis zusammenfasst (*Giving an Account of Oneself*). Die Geisel wird so zur philosophisch abstrahierten und idealisierten Symbolfigur seiner Ethiktheorie erhoben die besagt, meine (Geisel)Existenz bürge immer schon wesentlich für den

Anderen: „Ich bin es, der den Anderen trägt, der für ihn verantwortlich ist“ (*Ethik und Unendliches*, 78).²⁴⁹ Und weiter:

Die Subjektivität, indem sie sich in der Bewegung selbst konstituiert, in der ihr aufgetragen wird, für den Anderen verantwortlich zu sein, reicht bis zur Stellvertretung für den Anderen. Sie nimmt die Bedingung – oder die Unbedingtheit – des Geisel-Seins auf sich. Die Subjektivität als solche ist ursprünglich Geisel-Sein; sie geht bis dahin, für die anderen zu büßen. (*Ethik und Unendliches*, 77)

Lévinas geht soweit, die Geisel zu einem Urgrund und zu einer Möglichkeitsbedingung des menschlichen Mitgefühls, kurzum, zur Begründung jeder Übertragung von Gefühl zu machen, die in ihrer Funktion als ursprüngliche Verantwortung, „der Freiheit vorausgeht,“ wie Lévinas an anderer Stelle sagt (*Die Spur des Anderen*, 327).²⁵⁰ In einem Gespräch ergänzte Lévinas, sein Begriff der Geiselhaft sei „vielleicht nur ein harter Name für die Liebe“:

Der Stand der Geisel ist der Grund dafür, dass es in der Welt Mitleid, Teilnahme, Verzeihen und Nähe zu geben vermag. Selbst das Bisschen, das es gibt, selbst das einfache ‚Nach Ihnen, mein Herr‘. Alle Übertragung von Gefühlen, durch die Theoretiker des ursprünglichen Kriegs und der ursprünglichen Selbstsucht die Entstehung der Grossmut erklären – wobei im übrigen nicht sicher ist, ob der Krieg am Anfang gestanden hat; vor dem Krieg waren die Altäre – alle Übertragung des Gefühls fände im Ich keinen Halt, wenn das Ich nicht als Sich, als Geisel, die schon für die Anderen einsteht, mit seinem ganzen Sein oder eher mit seinem ganzen Nicht-sein nicht der Kategorie, wie die Materie, sondern dem unbegrenzten Akkusativ unterworfen wäre, d.h. der Verfolgung. (*Die Spur des Anderen*, 320/321)

Ohne zu lange bei diesem philosophischen Theorem zu verweilen, muss hier noch Zizeks Beschreibung von Lévinas' Haltung als radikal „antibiopolitical“ zumindest erwähnt werden, weil sie offenlegt, dass es bei Lévinas' Ethik nicht um das Leben, sondern um „something more than life“ geht („Neighbours,“ 146-150). Diesen Aspekt von Lévinas' Theoriegebäude kommentiert Zizek wohlwollend, seine Kritik kommt aber im gleichen Atemzug: Für Zizek ist Lévinas' Geisel-Ethik, die ihn auch

²⁴⁹ Ich zitiere aus Emmanuel Lévinas, *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, hrsg. von Peter Engelmann, übersetzt von Dorothea Schmid, Wien 1986 (1982).

²⁵⁰ Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie der Sozialphilosophie*, übersetzt und zusammengestellt von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg/München 1983.

frappant an die Selbstaufopferung Christi erinnere,²⁵¹ letztlich geleitet von einer Logik des Postpolitischen (und damit diametral entgegengesetzt zu Carl Schmitts Politiktheorie) bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung eines Subjektbegriffs, der dezidiert nicht psychoanalytisch, das heisst, originär dezentriert ist und stets mit einem ebenfalls originären Mangel in der symbolischen Ordnung, also im „grossen Anderen“ korreliert. Was diesen Aspekt betrifft, bleibt Žizek natürlich immer ein kompromissloser Lacanianer.

Auch für den französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan, dessen Werk im Zeichen einer „Rückkehr zu Freud“ steht, gehört die Geisel(nahme) – allerdings in einem etwas anderen Sinn als bei Lévinas – grundlegend zum Problem des Anderen; der für Lacan aber den so genannten „grossen Anderen“ bezeichnet, einen Platzhalter für die Gesamtheit der symbolischen Ordnung und Beziehungen *tout court*. Einerseits benennt Lacan die Grundforderung jeder Geiselnahme „Dein Geld oder Dein Leben!“ schlicht als *die* kastrierende Grundoperation des Symbolischen und dessen struktureller Entfremdung. In seinem zumindest im angelsächsischen Raum wohl bekanntesten Seminar, dem *Séminaire XI (Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse)*²⁵² erörtert Lacan das „oder“ (lateinisch *vel*) der modernen Entfremdung.²⁵³ „Geld *oder* Leben!“ (ebenso wie das revolutionäre „Freiheit *oder* Tod!“) ist somit nicht nur ein Geiselnahme-, Gangster-, oder Revolutionsspruch, sondern schlicht auch eine grundlegende Formel der Entfremdung, die das moderne gespaltene Subjekt der Psychoanalyse (\$) im Kern definiert. Diese Entfremdung ist dem Thoreauschen Klagelied in *Walden* nur noch sehr entfernt verwandt, weil sie viel grundsätzlicher und in diesem Sinn auch nicht bloss kulturpessimistisch definiert ist: Es geht nicht einfach um eine Entfremdung, ein Leiden im und am modernen Leben, seinen Objekten und geistigen Flüssen, sondern um ein strukturelles und nicht aufzulösendes Unbehagen im und am menschlichen Leben selbst. Gleichzeitig und zusätzlich verweist „Geld oder Leben!“, diese für die Geiselnahme so massgebende

²⁵¹ Wie ich dies auch bereits in den einleitenden Thesen diskutiert habe: der Tod Christi ist quasi das Lösegeld für die gesamte Christenheit.

²⁵² Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* [= *Le séminaire, livre XI*], London 1994 (1973), 203 – 215; bes. 208 – 213.

²⁵³ Stapelt man die beiden *v* dieses *vel* an ihren Öffnungen übereinander, ergeben sie die charakteristische Rhombe aus Lacans berühmt-berüchtigten Mathemen, in denen sie ungefähr „im Verhältnis zu“ bedeuten, wie u. a. in der berühmten Formel für das Fantasierieren = \$ \wedge v a. „Im Verhältnis zu“ wie auch „oder“ bedeutet demnach auf lacanianisch immer auch „in Entfremdung zu“.

Forderung, auch inhaltlich auf eine notwendig Beschneidung im Symbolischen, die jedes Subjekt *qua* Subjekt zu ertragen hat. Wenn man diese Forderung beim Wort nimmt, gibt es Leben nur unter der Bedingung, das Geld zu verlieren; wobei sich der Verlust des Signifikanten „Geld“ im psychoanalytischen Sinn als „notwendiges Opfer von Glückseligkeit“ übersetzen lässt. Damit ist auch auf lacanianisch der Geiselszustand als grundsätzliche *condition humaine* dechiffriert.

Dass das Geiselsein auch eine spezifischere *condition moderne* bildhaft macht, wie ich nun schon mehrfach behauptet habe, zeigt die andere – bereits erwähnte – Lektüre Lacans, die untersucht, wie der Tod Gottes das Subjekt zur Geisel des Worts und insbesondere der rechtlichen Satzungen und seiner performativen Sprachakte werden lässt. Oder in Slavoj Zizeks Worten, der natürlich auch diese Theorie Lacans kommentiert hat: das Subjekt „opfert den substantiellen Kern seines Seins im Namen einer allgemeinen Ordnung, die aber, da ‚Gott tot ist‘, sich als eine ohnmächtige, leere Hülle enthüllt. Das Subjekt findet sich somit in der Leere absoluter Entfremdung vor, ...“ (*Der nie aufgehende Rest*, 157).

Berücksichtigt werden muss ausserdem ein weiteres psychoanalytisches Grundtheorem, die Latenz. In fast allen Abhandlungen zur Geschichte der Geiselnahmen als terroristischer Akte wird betont, wie die realen Geiselnahmen erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprunghaft zunehmen. Eine Rückbindung dieses plötzlich wieder sehr akuten und intensiv diskutierten Themas an die Gründungszeit der USA geschieht dagegen nur selten, wie bereits mehrfach erwähnt. Mit einem historisch geschulten Blick wird aber rasch klar, dass hier eine alte Figur(ation) plötzlich wieder akut wird; die Geisel kommt spätestens ab den 1970er Jahren in neuen Gestalten zurück aus einer Latenzphase, nicht zuletzt in Filmen und Romanen. Man erkennt auch die Geiselnehmer und die Erpressungen wieder, wenngleich sie nicht mehr ganz dieselben sind und in überraschenden neuen Konstellationen und Rollenwechseln auftreten. Ob man dabei so weit gehen muss, wie der französische Cyber-Theoretiker Jean Baudrillard ist allerdings mehr als fraglich. Baudrillard behauptet in einer seiner typisch gewordenen, krass pauschalisierenden Schlussfolgerungen schlicht: „Wir alle sind Geiseln, wir alle sind Terroristen“ (46).²⁵⁴ Dies ist eine sehr flache Folgerung postmoderner Theorie, die mit solchen Behauptungen tatsächlich zur Beliebigkeit ohne notwendige

²⁵⁴ Jean Baudrillard, „Figuren des Transpolitischen,“ *Die fatalen Strategien*, München 1991, 29-84.

Spezifizierung verkommt. Dies hat damit zu tun, dass Baudrillards Theoriegebäude – mindestens in seinen späteren Jahren – in seinem Kern dadurch gekennzeichnet ist, dass seine wütende Diagnose der Gegenwart von einer total simulierten Wirklichkeit ausgeht, innerhalb derer keine echte politische Aktion, kein Tauschhandel, kein Krieg und keine echte Bedeutung, mehr möglich sind; und damit wohl auch keine Literatur, ist man versucht anzufügen. In Baudrillards zynischer Bestandesaufnahme gibt es nur noch *Simulacra* (definiert als Ununterscheidbarkeit zwischen Original und Kopie und als Inbegriff einer allgemeinen Referenzlosigkeit von Zeichen und Bildern im Zeitalter der Massenmedien) und Simulationen. Daraus entwickeln sich, gewissermaßen logisch, Baudrillards berüchtigt gewordene Schlussfolgerungen, dass es den Golfkrieg nie gegeben habe, dass die Anschläge vom 11. September unser aller geheimer Wunsch gewesen seien („because evil is there, everywhere, like an obscure object of desire“) oder eben – und dahin ist es dann ein kurzer Schritt – dass wir alle Geiseln beziehungsweise, dass wir alle Terroristen seien. Seine Geiseltheorie als Nullsummenspiel erörtert er im Rahmen seiner „Figuren des Transpolitischen“, ²⁵⁵ anschliessend an eine Diskussion der Übergewichtigen („Das Dicke“), als weitere Figuren des Transpolitischen. Des Weiteren behauptet Baudrillard: „Die Konstellation von Sklave und Proletarier ist am Ende, heute gibt es die Konstellation der Geisel und des Terroristen“ (47), aber leider ohne genauer zu beschreiben, inwiefern Sklave und Proletarier tatsächlich von Geisel und Terrorist abgelöst wurden. Die Diskussion kulminiert in der Behauptung:

Die Geiselnahme ist eine Spekulation flüchtiger, sinnloser und momentaner Art. Sie hat keine politische Substanz; sie stellt sich vor allem als der Traum von einer unmöglichen Verhandlung dar, als Traum eines unmöglichen Tausches [die Auslösung der Geisel] und als Blossstellung der Unmöglichkeit dieses Tausches. (59)

Damit sagt Baudrillard eigentlich – einmal mehr – nichts anderes, als dass die Geiseln und die Geiselnahmen (wie alles andere auch) heute nichts mehr bedeuten; und dass es sich dabei nicht um politische Aktionen handle, da wir ja im Transpolitischen lebten. Diese Einschätzung leitet er letztlich von einem einzigen Präzedenzfall ab, einer sehr speziellen historischen Geiselnahme, nämlich der

²⁵⁵ Dieses Transpolitische ist definiert als Ära der Anomalie. Anomalien sind definiert als Abweichungen ohne Konsequenzen, analog zum folgenlosen Ereignis. „Die Anomalie hat keine kritischen Folgen für das System. Sie ist eher eine Mutationsfigur“ (30/31).

Entführung des italienischen Ministerpräsidenten Aldo Moro durch die roten Brigaden (aus dem Jahre 1978). Diese Geiselnahme wurde deshalb berühmt, weil in ihrem Verlauf immer klarer wurde, dass eigentlich niemand Moro „zurückhaben“ wollte – es gibt sogar Hinweise, dass Regierungs- und Geheimdienstkreisen im Gegenteil sehr daran gelegen war, dass er nicht mehr zurückkam – dass er also als Druckmittel nicht funktionierte. Schliesslich wurde er von seinen Entführern umgebracht. Aus dieser sehr aussergewöhnlichen Konstellation eine allgemeine Regel zu zeitgenössischen Geisel(nahme) abzuleiten, scheint mir aber sehr vermessen, vorsichtig ausgedrückt.

Um es kurz zu machen: Man muss Baudrillard in fast allen seinen Punkten widersprechen – er schießt weit über das Ziel hinaus. Insbesondere ist es natürlich nachgerade eine zentrale Prämisse meiner Arbeit, dass Geiseln und Geiselnahmen etwas bedeuten, und dass sie im weitesten Sinn als politische Tat bewertet werden können – wenn auch gewiss nicht immer in dem Sinn, dass stets die Entrechteten (die ehemaligen Sklaven) die Mächtigen zur Geisel nehmen und so Macht erzwingen. Ein längeres Zitat aus Baudrillards älterem Buch *Der symbolische Tausch und der Tod* macht immerhin deutlich, dass er auch schon anders gedacht hatte, was die Bedeutung und Implikation der Geisel angeht:

Die Geiselnahme enthüllt das gleiche Bild [wie der tödliche Unfall oder die Katastrophe, ‚als gesellschaftliche symbolische Ereignisse von höchster Bedeutung‘ deren Tote an das Phantasma des Opfers anknüpfen]. Einhellig verurteilt, erzeugt sie Schrecken und eine tiefe Freude. Sie wird in dem Augenblick zu einem politischen Ritual allerersten Ranges in dem das Politische der Gleichgültigkeit verfällt. Die Geisel hat einen hundertfach höheren symbolischen Nutzen als der Tod im Auto, der selber bereits hundertfach den natürlichen Tod überragt. Hier findet sich eine Art von *Zeit* des Opfers und des Rituals der Hinrichtung wieder, ein Nahen des kollektiv erwarteten Todes – der völlig unverdient ist, also total künstlich und aus Sicht der Opferung perfekt, dessen Vollstrecker, der ‚Kriminelle‘, es im allgemeinen akzeptiert, als Gegenleistung selber zu sterben, was zu der Regel des symbolischen Tausches gehört, der wir viel stärker unterliegen als der ökonomischen Ordnung. (261; seine Hervorhebung)

Trotzdem kommt er auch in *Der symbolische Tausch und der Tod* zum Schluss: „Wir sind alle Geiseln“ (262). Wohlan: *Irgendwie* sind wir womöglich alle Geiseln. Als pauschaler Fluchtpunkt und Kurzschluss einer längeren Argumentationskette könnte

man den Satz vielleicht diskutieren. Als weiterführende theoretische Erkenntnis und als Analyseinstrument ist er weitgehend unbrauchbar.

Historisch betrachtet erfährt das Geiselthema spätestens seit den 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts eine akute – terroristisch, imperialistisch und medial befeuerte – neue Hochkonjunktur in der politischen Realität und damit eine neue Dringlichkeit und Färbung.²⁵⁶ In den fiktionalen Verarbeitungen sehen wir eine in alle bisherigen Erscheinungsformen von Geiseln und Geiselschichten aufgefächerte, aber neu aufbereitete Darstellung, sowie eine typisch postmoderne Tendenz zur selbstreflexiven Meta-Geisel(geschichte). Das wichtigste Medium für fiktionale Geiseldarstellungen aller Art ist nun der Film, dieser Tatsache wird in dieser Dissertation Rechnung getragen. Auch sollen in diesem dritten und letzten Teil, mit dem wir in der unmittelbaren Gegenwart ankommen, die exemplarischen historischen Stichprobenanalysen aus den vorherigen Kapiteln mit einem Netz an Beispielen aus den letzten gut fünfzig Jahren aufgefangen und – im dialektischen Sinn – aufgehoben werden. Immerhin war diese Gegenwart Inspiration und Ausgangspunkt für mein Nachdenken über die Figur der Geisel; hier sollten nun also alle bis anhin diskutierten Fäden zusammenkommen und sich möglichst stringent und komplex verknüpfen. Dabei entsteht ein typisches postmodernes *pastiche* aus sich verschränkenden Beispielen und Analysen. Wie mir scheint, ist eine solche, etwas wildere Auslegeordnung als in den letzten beiden Kapiteln, die adäquate Form der Darstellung zur gegenwärtigen wuchernden Ordnung der Dinge. Entscheidend ist auch, dass sich in diesen postmodernen Ausdifferenzierungen des Geiselmotivs hauptsächlich einzelne Schattierungen der alten Geiselnahmen oder *captivities* in grellerer, verschobener und verdichteter Form manifestieren. Bedeutsam ist insbesondere die unübersehbare Rückkehr von verwandelten religiösen, puritanischen Schichten in Form von Wahnsinn oder eben Besessenheiten (engl.: *obsessions*): Die Geiselnahme und –situation erscheint als Auswuchs eines Wahns, aber auch als Wahnkatalysator, der nicht zuletzt für die Zuschauer schier endlose Schrecken bereithält. Geiselnahmen als „Wahnmaschinen“ sind denn auch ein beliebtes Sujet des Horrorfilms – analog zur Geiselnahme als Spannungsgenerator im Actionfilm. Brian de Palmas bereits erwähnter Geiselfilm *Obsession* (1976) macht schon im Titel – und auf der Folie von Hitchcocks *Vertigo* (1958) – klar, wie die

²⁵⁶ Vgl. dazu den historischen Abriss von Antokol/Nudell.

obsessive Beschäftigung mit seiner entführten und getöteten Gattin den Protagonisten in die Melancholie, den Ruin, die Blindheit und gar in den Inzest treibt. Indem De Palma eine reale Geiselnahme zum Ursprung seiner Obsession macht, schafft er ein perfektes Sinnbild dafür, wie Besessene zu veritablen Geiseln ihres Wahns werden können.

Vorbereitet wurde diese wahnhafte Ausprägung einer ursprünglich religiösen Rahmung, wie wir gesehen haben, als Begleiterscheinung der sich oberflächlich säkularisierenden Moderne; literaturgeschichtlich gesehen als Teil der *gothic literature* der Romantik. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert kehren also verdrängte religiöse Schichten aus der Vorzeit der amerikanischen Nationengründung in verfremdeter Form als hartnäckige Obsessionen, Wahnvorstellungen und politische Kampflinien zurück – zusätzlich aufgeladen aus der Latenz. Geiseln, Geiselnehmer und Geiselkonstellationen erweisen sich so immer auch als Phantome, politischer aber auch psychologischer Prägung. Oder anders formuliert, als re-materialisierte wahnhafte und wiederkehrende kulturgeschichtliche Konstanten und Präsenzen. Als loses Bindeglied zwischen den Zeiten, dienen alle Facetten, die dem Wort *terror* innewohnen – also von Angst und Schrecken bis zum Terrorismus und seiner staatlichen Bekämpfung. Mit einem bereits mehrfach zitierten Modell von Stephen Greenblatt gesprochen, haben wir es mit einer quer durch die Jahrhunderte zirkulierenden *social energy* zu tun. Oder genauer, und wie gezeigt, mit zirkulierender *(anti-)social energy* auf einer kollektiven Gemeinschaftsebene und gleichzeitig einer verschlungenen phantomatischen Vererbung in den Gedächtnislücken des (nationalen) Familienromans. Mit einem anderen psychoanalytischen Theorem analysiert, geht es um eine komplexe Rückkehr von Verdrängtem, von weder theologisch noch psychologisch noch literarisch oder literaturwissenschaftlich je ganz fassbaren Traumata, hinter denen insbesondere ein sich stetig verrückendes Rollenspiel von Täter und Opfer steht. Trotz einer gerade im neuen Jahrtausend deutlich imperialistisch geprägten Aussenpolitik, werden in der öffentlichen Inszenierung allerdings primär immer wieder die in einer Kofabulation von Politik und Medien zurechtmodellierten Opferfiguren zum Dreh- und Angelpunkt der nationalen Imagination. Wie bei einer Kreisel- oder Karussellfahrt tauschen damit Opfer- und Täterfantasien (bzw. -

wahrheiten), ständig die Position und ent- bzw. belasten sich dabei gegenseitig immer wieder neu.

Eine offensichtliche Kontinuität des Geiselthemas erschliesst sich auch über das mit dem einsetzenden 20. Jahrhundert immer wichtiger werdende Kunst- und Unterhaltungsmedium Kino: Etliche der vorgestellten Texte aus dem 19. Jahrhundert tauchen im 20. Jahrhundert als Filme wieder auf. Sei es als direkte Adaption (J. Fenimore Coopers *The Last of the Mohicans* wird – unter anderen – von Michael Mann 1992 neu verfilmt) oder öfters auch in Form eines verschlungeneren *crossmappings* (Elisabeth Bronfen),²⁵⁷ das uns zum Beispiel John Hustons Noir-Thriller *Key Largo* (1948) als zeitgenössisches Remake von „Benito Cereno“ erkennen und analysieren liess. Die Geiseln in Horrorfilmen wie *Saw* oder *The Fury*, die wie alle Horrorfilme einem auffällig gestrengen genre-codierten Regelwerk folgen, lassen sich auf diesem Weg als aufgeladene Wiedergängerinnen der verschleppten Puritanerin Mary Rowlandson lesen – aber auch als konsequente Weiterentwicklung des *gothic horrors* von Charles Brockden Brown und Edgar Allan Poe. Und sogar ein Film wie Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976) mit seinen Verhandlungen von urbanen Grenzen und Grenzüberschreitungen, lässt sich auf den zweiten Blick unschwer als *captivity*-Variante (und namentlich als Neuauflage von John Fords Western *The Searchers*) interpretieren: mit dem Kriegsveteranen und Taxifahrer Travis Bickle als postmoderner Variante von Lederstrumpf und der sehr jungen Prostituierten Iris Steensma (Jodie Foster) als weiblicher Geisel in der zwiespältigen Gewalt des Zuhälters/Indianers Sport Matthew (Harvey Keitel). Die blutige Spur, die Vietnamveteran Bickle bei seiner „heldenhaften Geiselfreieung“ hinterlässt, verrät unschwer die exzessive Handschrift eines Neo-Puritaners im Reinigungsrausch; man erinnere sich nur an seine vorangegangenen hasserfüllten Aufzählungen des Schmutzes und der Verkommenheit auf den Strassen New Yorks,

²⁵⁷ Vgl. Elisabeth Bronfen, „Cross-Mapping und der Austausch sozialer Energien. Liebestod und Femme fatale,“ *Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt am Main 2004. 9-19. Bronfen entwickelt ihren Begriff des *cross-mappings* als Ableitung von Cavells Technik des Vergleichs von Shakespeare-Komödien und den *screwball comedies* Hollywoods, sowie von Stephen Greenblatts Begriff der *social energy*, als rückgeschlossener Kraft hinter kollektiven kulturellen Spuren. Auf dieser Folie ist das *cross-mapping* als „Aufeinanderlagern oder Kartographieren von Denkfiguren“ zu verstehen, die als intertextuelle Beziehungen jenseits eines „explizit thematisierenden Einflusses festgemacht werden können“ (11).

die er nun aufzuräumen plane.²⁵⁸ Die gewaltsame Geiselnahme von Iris ist für Bickle ein Ventil und eine Ersatzhandlung für alle seine Frustrationen und Unzulänglichkeiten. In unserer Übersetzung: Eine historisch aufgeladene, bildmächtige, symbolische Kondensationsfigur im Kampf gegen das bedrohliche und zugleich faszinierende fremde „Andere“.

Das entscheidende postmoderne Denkbild, das hinter diesem dritten und letzten Teil meiner Dissertation steckt, ist somit die Geiselnahme als (vorübergehend entleerte) Form; als „frei“ zur Verfügung stehende, stets gewaltträchtige Spielform, oder als alter spannungsmächtiger Baustein (nicht nur in Fiktionen, sondern auch in philosophischen, psychologischen und systemtheoretischen Diskussionen) – wenn man, stark verallgemeinernd, die Geiselnahme als Religion und die Geiselnahme als Fantasie, Tag- oder Albtraum und Wahn zu – verallgemeinernden – Formeln der ersten beiden Teile dieser Dissertation macht. Diese Definition der Geiselnahme als Spielform erklärt auch, warum in einigen der postmodernen Geiselgeschichten, die Geiselsituation nur noch als Plot-Baustein – oder Deckmantel oder als *mise-en-abyme* – für oder als Teil eine(r) andere(n) Verhandlung oder Erzählung eingesetzt wird. Um in den angekündigten Flickenteppich dieses Kapitels trotzdem eine notwendige Systematik hineinzubringen, soll diese Geiselnahme als postmoderne Form in die drei folgenden Erscheinungsformen unterteilt werden; selbstverständlich kann sich aber das hier getrennt Aufgelistete in den untersuchten Texten, Filmen und Analysen zuweilen überkreuzen:

- Ausländische Geiselnahmen an den neuen ausländischen *frontiers* der amerikanischen Expansions- und Interventionspolitik in Südamerika, in Afrika, im Nahen und Mittleren Osten (*Not Without My Daughter*, *Plowing the Dark*, *Rendition*).

- Geiseln auf heimischen Grund, also an den inländischen Grenzen; die Indianer werden jetzt weitgehend von Verbrechern und Terroristen abgelöst (*The Searchers*, *Civic Duty*, *Die Hard*).

²⁵⁸ Zizek erwähnt richtigerweise, dass Bickles Handzeichen, mit denen er eine Erschiessung seiner selbst andeutet, klar machen, dass er sich durchaus auch selbst als Schmutz begreift (*Violence*, 175-176). Allerdings ist ebenfalls klar, dass er diese Erschiessung nur symbolisch andeutet, sich aber schliesslich nicht umbringt und sich somit von seinem Reinigungswahn in letzter Konsequenz dann doch wieder ausnimmt.

- Quasi noch tiefer inländischer Psycho-Horror, als Weiterführung der *gothic* Geiseln (*Cape Fear*, *Saw*, *Mary Ann*) bis hin zum Paranoia-Phänomen der *alien abductions* und ihren filmischen Aufarbeitungen und Weiterentwicklungen in Brian de Palmas Film *Fury* zum Beispiel.

Soweit ein sehr grobes und etwas gar stark territorial ausgerichtetes *mapping* der postmodernen Geiseln; dieses territoriale Unterscheidungskriterium rechtfertigt sich dadurch, dass Geiselnahmen, wie wir bereits mehrfach gesehen haben, stets stark an – meistens sehr konkrete Grenzen – gebunden sind: Grenzen jeder Art sind die Möglichkeitsbedingung ihrer Entstehung. Ein typisch postmodern-selbstreflexiver Twist generiert überdies Meta-Geiseltexte zu allen aufgezählten Varianten.

Ein Zwischenspiel: Meta-Geiseln und die Dekonstruktion – Der Schriftsteller als Geisel

Ein selbstreflexiver Twist wird insbesondere dann sichtbar, wenn man den Akt des Lesens und des Schreibens selbst als eine Art metaphorische Geiselsituation betrachtet und analysiert. Auch dafür stellt die postmoderne Literatur, quasi Hand in Hand mit der postmodernen oder besser: dekonstruktivistischen Theorie Beispiele bereit. Zumal die poststrukturalistische Herangehensweise die Reflexion der Lektüresituation selbst – und nicht nur die Analyse der Texte und Subtexte – immer explizit eingefordert hat, diese Reflexion ist gewissermassen das Markenzeichen dieser theoretischen Richtung: Auch der Forscher (als Leser und Analytiker) selbst muss sich analysieren und seine Denkposition hinterfragen, sonst bleibt seine Lektüre des Texts unreflektiert.

Ein zentraler Text in diesem Zusammenhang ist J. Hillis Millers Verteidigungsschrift der Dekonstruktion „The Critic as Host“ (1977).²⁵⁹ Darin wehrt er sich unter anderem gegen Einwände von M. H. Abrams, die dieser in einem fast gleichzeitig gehaltenen Vortrag mit Titel „The Deconstructive Angel“²⁶⁰ ausführte. Abrams

²⁵⁹ Ich zitiere aus J. Hillis Miller, „The Critic as Host“, *Modern Criticism and Theory*, hrsg. von David Lodge, Essex 1988 (1977). 277-285.

²⁶⁰ M. H. Abrams, „The Limits of Pluralism – The Deconstructive Angel“, *Critical Inquiry* Vol. 3, Nr. 3 (Frühjahr 1977). 425-438.

These – die er auch in anderen Zusammenhängen immer wieder vorbrachte – lautet, die dekonstruktive Literaturkritik sei parasitär gegenüber der „offensichtlichen“ und „eindeutigen“ Bedeutung eines literarischen Texts, die sich stets mit viel Arbeit und Sorgfalt herauschürfen lasse. Dagegen steht Millers Argument und Plädoyer für verschiedene ko-existierende Bedeutungsschichten und inhärente Paradoxien eines literarischen Texts. Dies mag für heutige Leser kaum noch umstritten sein, interessant für uns ist aber natürlich, dass Miller seine Beweisführung über den Begriff des *host*, also des Gastgebers herleitet; wobei ein *host* natürlich nicht nur ein Gastgeber, sondern auch ein Wirtskörper ist, also auf den ersten Blick das Gegenstück zum Parasiten aus Abrams' Vorwurf. Über diese Ausgangslage unternimmt Miller eine etymologische Erkundung der zusätzlichen Bedeutungen von *host* als Hostie und Opfertier, als Esser und Gegessener, als Gastfreund und als (womöglich feindlicher) Fremder. Dazu kommt eine Analyse der Vorsilbe *para*-(*sitär*) als „unheimliches, doppeltes, widersprüchliches“ bedeutend (280-281). Dies bringt ihn zum Schluss, dass – indem er Abrams Metapher des Parasitären gegen den Strich bürstet – sowohl die Eindeutigkeit anpeilende, wie auch die dekonstruktive Lektüre in sich gespalten und sich so einander verwandt zeigten; nicht zuletzt in dem Sinn, dass eben beide Lektüren gleichzeitig (oder rasch changierend) Gastgeber und Gast, Opfertier und Esser, Wirtskörper und Gastgeber und Parasiten sein können (282). Kurzum: Es könne den einen Ansatz nicht ohne den anderen geben und beide enthalten sich gegenseitig. Worauf Miller trotz aller analytischer Wortspielerei nicht eingeht, ist die Dimension des Kritikers/Texts/Lesers as *hostage* oder gar als *hostage taker*, obwohl gerade dadurch, die Komplexität des – wie auch immer geschulten – Interpretenverhältnisses bezüglich dem zu Interpretierenden eine weitere entscheidende Facette und Deutung erhalten würde; zumal das dem Geiselthema eng verwandte Wort *captivating* gerade bezüglich Texten oft zum Einsatz kommt. Trotzdem erfährt das Geisel-Geiselnemerverhältnis im Zeichen von Millers „Critic as Host“ eine neue Beleuchtung und Bedeutungsschicht, nicht nur als allgemeiner Kommentar zur Lesesituation als Geiselsituation im übertragenen Sinn. Die Unterscheidung zwischen Geisel und Geiselnemer ist – wie das auch bei Wirt und Parasit der Fall ist – nicht immer, und nicht offensichtlich, eindeutig und automatisch festgeschrieben. Denn selbstredend bedingen sich auch Geisel und Geiselnemer gegenseitig und sind überdies je in sich enthalten. Ein Aspekt, der die Analyse von

Geiselkonstellationen für das poststrukturalistisch geschulte Auge noch schillernder macht. Eine weitere Drehung, eine weitere Umkehrung, eine weitere Ausdifferenzierung der – sowieso schon prekären und oft rasch wechselnden – Machtverhältnisse im Rahmen der Geiselnahme ist nun in das Gedankenspiel miteinzubeziehen. Und gerade die Geiseln des 20. Jahrhunderts von *Inside Man* bis *Die Hard* bieten für diese Ausdifferenzierung viele Anknüpfungspunkte.²⁶¹

Eine andere Traditionslinie interpretiert den Autor selbst nicht als Gastgeber oder Geiselnehmer, sondern als *captive*, wie wir das – selbstverständlich – in den *captivity narratives*, aber auch im Zusammenhang mit Thoreau und insbesondere bei Cavells sowie Slotkins Interpretation von Thoreau bereits gesehen haben. Diese Überlegungen finden im 20. Jahrhundert eine sich weiter auffächernde Fortsetzung. Der bekannteste lebende Horrorschriftsteller, der Amerikaner Stephen King, erzählt in *Misery* (1987; verfilmt 1990 von Rob Reiner) die Geschichte eines Erfolgsautors, Paul Sheldon, der durch einen schweren Autounfall in die gewaltsame „Obhut“ eines irren Fans, Annie Wilkes (Kathy Bates), gerät, die ihm zwar das Leben rettet, aber gleichzeitig ans Lebendige will, weil sie merkt, dass er in seinem neusten Buch ihre Lieblingsfigur Misery umgebracht hat.²⁶² Der Schriftsteller ist nun in mehr als einer Hinsicht ans Gästebett seiner Geiselnehmerin gefesselt, die als Lösegeld von ihm verlangt, dass er unter ihrer Aufsicht ein Manuskript produziert, in welchem die Serienheldin Misery wieder zum Leben erweckt wird. So ist Kings *Misery* mit dem Schriftsteller als Geisel im ganz konkreten Sinn eine weitere Variante, wie die Postmoderne philosophische Metaphern und Figuren der Moderne beim Wort nimmt, sie verkörpert und in Unterhaltung(sbausteine) verwandelt.²⁶³

Hier ist noch eine weitere Umdrehung im Spiel: für einmal hält nicht nur der – reale wie der intra-diegetische – Autor in dieser Geschichte seine Leser gefangen, wie es jeweils so schön heisst, sondern eine sehr engagierte Leserin sperrt ihren

²⁶¹ Vgl. dazu auch die Ausführungen in Derridas Aufsatz „Hostipitality“.

²⁶² King unterlegt seinen Roman auch in typisch postmoderner Manier, mit Zitaten aus anderen Geiselgeschichten wie Robert Aldrichs Film *Whatever Happened to Baby Jane* (1962) und John Fowles Roman *The Collector* (1963); 1965 verfilmt unter dem gleichnamigen Titel von William Wyler.

²⁶³ Dazu gehört auch der ironische Einsatz, das clevere Umdrehen ernster Sätze der Hochkultur, so dass sie zu Stichwortlieferanten für das in der Postmoderne dann wortwörtlich verkörperte Konzept werden. So hat King als Motto des zweiten Teils von *Misery* ein Zitat von Montaigne gewählt: „Writing does not cause misery, it is born of misery.“ – (111). Selbstredend ist da auch der Gedanke nicht weit, dass man halt nicht „ungestraft“ einer Romanfigur den Namen Misery gebe; wobei dieser Gedanke einen ebenfalls typisch postmodernen Aberglauben in die Zauberkraft des Wörtlichen verrät (vgl. dazu auch: Robert Pfaller, *Die Illusionen der Anderen*).

Lieblingsautor in einer Umkehrhandlung ganz konkret ein, und benutzt diese Geiselnahme als Hebelarm, um einen genau auf ihre Bedürfnisse und Wünsche zugeschnittenen Roman zu erpressen. Die Begründung: „You owe me your life“ (20).²⁶⁴ Eine weitere Ebene kommt durch den Roman im Roman ins Spiel: Der in Geiselhaft verfasste Roman, in welchem der fiktionale Schriftsteller seine getötete Kunstfigur Serienheldin Misery wieder zum Leben erwecken muss. Der Trick, zu dem Sheldon schliesslich greift, macht seinen Misery-Reanimierungsroman zum *Gothic Novel*, wie er selber anmerkt (181), mit dem oft erprobten Schauerthema des Lebendig-begraben-worden-Seins. Dies ist zwar keine besonders originelle oder elegante literarische List, eröffnet aber eine spannende Interpretationsebene für Stephen Kings eigenen Roman, wenn man den Roman-im-Roman naheliegenderweise als *mise(ry)-en-abyme* erkennt, und somit die darin vorkommende Schriftstellergeisel Paul Sheldon ebenfalls als einen lebendig Begrabenen – in einem übertragenen Sinn.²⁶⁵ Denkt man assoziativ weiter, und nimmt sich ein Greimassches semiotisches Viereck zur Gedankenstütze,²⁶⁶ wird auch klar, dass es eben – gerade in der Kunst – nicht einfach nur die Endgültigkeit von tot oder lebendig gibt, sondern dass dazwischen noch verschiedene Stufen des liminalen fiktionalen Ausnahmezustands zwischen untot und unlebendig liegen können. In *Misery* wird damit, (über die Analogie mit der – auf der hypodiegetischen Ebene – lebendig begrabenen Roman-im-Romanfigur Misery), die Geisel Paul Sheldon – auf der intradiegetischen Eben – als Variante des Untoten erkennbar. Und dieser untote Zustand ist erwiesenermassen immer schon ein Produkt von fiktionalen Strategien. Genauer: Über die Untoten inszenieren (Schauer-)Literatur und Horrorfilme ganz konkret die Rückkehr von altem Verdrängtem. Untote wie Geiseln sind in diesem Licht als sich verwandte Wiedergänger von unaufgearbeiteten Vergangenheiten zu verstehen. Oder in Kings eigenen – stets etwas plakativen – Worten, die er seiner Autorgeiselfigur in den Mund legt: Alte Wunden werden zu Produktionsstätten von Romanen, „[a]rt consists of the persistence of memory“ (259). Auch ein blutiges

²⁶⁴ Ich zitiere aus Stephen King, *Misery*, London 1988.

²⁶⁵ Bereits in der theoretischen Einleitung habe ich die These aufgestellt, dass jede Geisel – für die ausserhalb der konkreten Geiselsituation Stehenden – sich in einem seltsamen *limbo* zwischen tot und lebendig befindet. Zu lebendig begrabenen Geiseln im ganz wörtlichen Sinn vgl. das Schlusskapitel dieser Dissertation.

²⁶⁶ An dessen vier auch diagonal verbundenen Ecken stünden dann die Begriffe: „tot“, „lebendig“ sowie „untot“ und „unlebendig“.

Wortspiel mit *dismembering* (die geistesgestörte Geiselnehmerin hackt ihm zur Strafe für Fluchtversuche und Ungehorsam einen Fuss und einen Daumen ab) und *remembering* (schreiben als erinnern) kommt hier zum Tragen. Das vollendete Manuskript dient schliesslich – ganz im Sinne des Pakts der Geiselnahme dazu – den Autor aus seiner Geiselhaft zu befreien. Allerdings nicht als simpler Tauschhandel, denn schliesslich muss der Wahnsinn der Geiselnehmerin in die Strategie mit einbezogen werden. Doch durch das strategische Verbrennen des fertigen Manuskripts, ihres lange herbeigesehten Schatzes und seines Lösegelds, schafft es Sheldon schliesslich, seine Geiselnehmerin kurzzeitig wehrlos zu machen, und durch diese gewaltsame List zu entkommen und zu überleben. Allerdings zum Preis, dass jetzt im Gegenzug Annie Wilkes zur Untoten geworden ist – ihr schwer versehrter, tot geglaubter Körper scheint sich in Luft aufgelöst zu haben. Diese letzte Ungewissheit über den Verbleib „des Monsters“ ist der notwendige nie ganz auflösende unheimliche Rest des (deshalb oft seriellen) fiktionalen Horrors. Als eiserne Genre-Regel gilt: Das Monströse darf zum Schluss nie ganz verschwinden und kann somit jederzeit zurückkommen. Die Interpretation von *Misery* bleibt so über das Ende des Romans hinaus konsequent und stringent verstrickt in der endlosen Dialektik des erwähnten Greismasschen Felds.

Aber auch ausserhalb der Schauerliteratur inszeniert die amerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts den Autor als Geisel. Sinnigerweise, wie mein zweites Beispiel zeigt, im Rahmen eines der Schauerliteratur immerhin wortverwandten politischen Terrorismusromans. Wortverwandt deshalb, weil das englische Wort *terror*, schält man es aus seiner heute alles übertönenden politischen Schale, schlicht Schauer und Schrecken bedeutet. Don DeLillos²⁶⁷ Roman *Mao II* (1991), ist gerade auch nach 9/11 oft zitiert worden, als ein literarisches Gedankenspiel, das den Autor an einen Terroristen angleicht. Etwas untergegangen ist bei diesen Debatten, dass in diesem Roman auch ein Autor als Geisel vorkommt – der „poet hostage“, wie es im Klappentext heisst.²⁶⁸ Die Hauptfigur, der sehr zurückgezogen, abseits der medialen Aufmerksamkeit lebende Schriftsteller Bill Gray kommt aus der Versenkung, um einem in Beirut gekidnappten „captive writer“ (98), einem Schweizer Dichter und

²⁶⁷ In seinen sehr spärlich gestreuten biografischen Angaben hat DeLillo sich und sein Leben einmal einem Journalisten der New York Times gegenüber als „story of a man in small rooms“ (Vince Passaro, „Dangerous Don DeLillo,“ *New York Times*, 19. Mai 1991) – womit wir räumlich und vorstellungsweltlich schon mittendrin sind im Geiselthema.

²⁶⁸ Ich zitiere aus Don DeLillo, *Mao II*, London et al. 1992.

Hilfswerkmitarbeiter, zu helfen. Dieser wurde von einer namenlosen maoistischen Gruppe entführt, über die es heisst: „The hostage is the only proof they exist“ (98). Die international verständliche Gewaltsprache der Geiselnahme läßt die eigene weltpolitisch marginalisierte Existenz zwangsläufig mit (womöglich weltweiter) Aufmerksamkeit auf.²⁶⁹ Bill Gray nähert sich in seiner Vorstellung zwar den Gedankenwelten der Terroristen an, versucht sich aber auch vorzustellen, was wohl die Geisel empfindet. Sein Weg dahin führt übers Schreiben, über ein „letting the words lead him into that basement room“ (160). DeLillo spielt also mit beiden Subjektpositionen, er läßt sie aus seinem Schriftsteller nachgerade herauswachsen. Damit wird auch die Möglichkeit erprobt, dass im Imaginären die Positionen (zum Beispiel von Opfer und Täter) rasch wechseln können, und dass natürlich gerade das Imaginäre eines Schriftstellers ein höchst brisantes Spielfeld ist. Er kann und darf sich alles vorstellen; und er legiert in seinen Vorstellungen die Realität mit seinen Fantasieszenarien.²⁷⁰

DeLillo hat in einem Interview kurz vor der Publikation von *Mao II* diese Verwandtschaft von Romanschreiber und Terrorist explizit festgehalten:

I do think we can connect novelists and terrorists here. In a repressive society, a writer can be deeply influential, but in a society that's filled with glut and repetition and endless consumption, the act of terror may be the only meaningful act. People who are in power make their arrangements in secret, largely as a way of maintaining and furthering that power. People who are powerless make an open theater of violence. True terror is a language and a vision. There is a deep narrative structure to terrorist acts, and they infiltrate and alter consciousness in ways that writers used to aspire to. (Passaro, „Dangerous DonDeLillo“)

Daraus spricht auch eine Art Neid der Tat- und Schlagkraft des Terrorismus gegenüber, die einen nachhaltigen Eindruck auf die Menschen macht. Ein

²⁶⁹ Die Geisel(nahme) funktioniert also schlicht als Pfand, als Beweis der eigenen Existenz. Zizek schreibt in seinem Buch *Violence* denn auch darüber, dass viele zeitgenössische Gewaltausbrüche keinen tieferen politischen Sinn haben, als zu sagen: Seht her, wir sind auch da, uns gibt es. Steine werfen, Autos anzuzünden, oder eben Geiseln zu nehmen sind zuallererst simple Existenzhinweise von ansonsten Unsichtbaren, und dies ist gleichzeitig ihre wichtigste politische Bedeutung.

²⁷⁰ Interessant ist, dass man heute nicht mehr im platonischen Stil die „lügenden Dichter“, wie es damals hiess, aus dem Staat hinauswirft, sondern sie an einen runden Tisch bittet, um mit ihnen gemeinsam zu überlegen, was die Terroristen wohl als Nächstes vorhaben könnten, wie es nach 9/11 mit einigen prominenten Hollywood-Regisseuren tatsächlich passiert ist. Heute wird die Vorstellungskraft der Künstler effizient umgenutzt, d.h. in den Staatsdienst eingespannt, statt bestraft. Das Unbehagen über die „terroristischen Fantasien“ der Schriftsteller und Filmemacher, die dann plötzlich „wahr wurden“ (!) bleibt jedoch in breiten Kreisen bestehen.

Liebäugeln mit den blutigen Aktionen, die alle Absichten politischer Kunst (Unruhe stiften, den Frieden brechen, die radikale Hinterfragung des Status Quo etc.) scheinbar soviel effizienter und lauter erfüllen, als ein literarischer Text das je könnte. Als (natürlich eminent literarisches) Sinnbild dieser Künstlerkrise, entsteht in *Mao II* eine blasser Doppelgänger von Bill Gray, die stumme, namenlose westliche Schriftstellergeisel, gefangen in einem Keller Beiruts, über deren Schicksal nur wenige Bruchstücke bekannt sind. Allerdings hat DeLillo auch einen cleveren Twist, quasi einen Fallschirm für die Notwendigkeit der Literatur eingebaut: denn was von der Geisel bekannt wird, ist zwangsläufig wiederum der Vorstellungskraft eines Schriftstellers geschuldet: Das imaginäre Ausmalen von *black boxes* der Erfahrung und Erinnerung sind Kernkompetenzen der Literatur, die vom Terrorismus nicht so einfach ersetzt werden können. Obwohl man – etwas unverfroren gedacht – natürlich auch terroristische Attacken als Imagination und Erinnerung verstehen kann.

Jedenfalls: wir haben hier gewissermassen zwei Dichter im Würgegriff von Maoismus und islamischen Fundamentalismus, ein allegorisches Sinnbild für die Rolle und Zerreißprobe des zeitgenössischen Schriftstellers angesichts des Terrorismus. Eine dieser beiden allegorischen Rollen ist die des Dichters als Geisel. Direkt daran gekoppelt ist die Erkundung eines zweiten Schriftstellers, sein Heraustreten aus seiner einsiedlerischen Schreibklausur, wo er sinnigerweise an einem Schreibstau herumlaboriert, um über Recherchen herauszufinden was die Literatur neben dem Terrorismus überhaupt noch auszurichten hat. Grays doppelte Faszination für die klare Sprache der politischen Gewalttat – aber auch für das Schicksal seines Schriftstellerkollegen in Geiselhaft – wird schnell klar: „You put a man in the room and lock the door. There’s something serenely pure here. Let’s destroy the mind that makes words and sentences“ (161). Der Rest Pathos dem Schriftstellerberuf gegenüber, den Gray in einem Gespräch mit dem Maoisten noch aufbringt wird zwangsläufig übertönt von der „unverfälscht reinen“ terroristischen Tat. Am Schluss ist einer der beiden Autoren tot, der andere bleibt untot im *limbo* der Geiselhaft: Bill Gray stirbt auf dem Weg nach Beirut an inneren Blutungen, von der Geisel heisst es lakonisch, die Maoisten hätten ihn an die Fundamentalisten verkauft. Oder in den Worten der Maoisten: „Sometimes we do business the old way. You sell this, you trade that. Always there are deals in the works. So with hostages. Like drugs, like weapons, like jewelry, like a Rolex or a BMW. We sold him to the

fundamentalists“ (235). Das weitere Schicksal dieser Geisel ist ungewiss; sie bleibt zum Ende des Romans zwischen Leben und Tod hängen wie Annie Wilkes.

Zehn Jahre nach *Mao II* erzählt Richard Powers in seinem Roman *Plowing the Dark* (2001) von einer weiteren Geisel in einem Keller des nahen Ostens. Und parallel dazu von einem Schauplatz auf der anderen Seite der Welt, wo die *Virtual Reality* als eine mögliche Wiederauferstehung der Revolution in der Kunst von einer verschworenen Entwicklungsgruppe aus Künstlern, Programmierern und Mathematikern neu erfunden und inszeniert wird. Von diesem Roman wird gleich noch etwas ausführlicher die Rede sein. Bezüglich der Parallelisierung zwischen Schriftsteller und Geisel, erprobt Powers eine andere, ältere Theorie: nämlich die Geburt des Autors aus und in der Gefangenschaft und Geiselerfahrung. Powers langjährige Geisel mutiert – *virtually* – zum Autor. *Virtually*, weil ohne Infrastruktur, er ist ohne Schreibwerkzeug, Tisch, Bücher. Diese Geisel ist somit ein Autor als reine Absicht und Form. Er wäre reif, ein Buch zu schreiben. Diese Entwicklung steht in direktem Kontrast zu dem, was DeLillo seinem Schreibstauschriftsteller in den Mund legt („destroy the mind that makes words and sentences“). Denn Powers Englischlehrer wird zwar auch zum Schweigen gebracht, fängt aber gleichzeitig damit an Wort und Sätze zu bilden, gerade *weil* er eingesperrt ist. Das erste Motto, unter welches Powers seinen Roman stellt, beginnt bezeichnenderweise mit den Zeilen: „Poetry makes nothing happen: it survives....“²⁷¹ Dieses Motto kontrastiert programmatisch mit dem literarischen Liebäugeln mit dem Terrorismus, welches DeLillo in *Mao II* literarisch durchspielt. Gerade das Nichtstun im Konkreten, das Nichts-Geschehen-Machen erscheint bei Powers als Tugend der Dichtung. Ein dezidiertes Gegenprogramm zum Flirt mit der lauten Tatkraft des Terrorismus.

Zuguterletzt: Wenn man aus den Romanen in die schriftstellerische Alltagswelt heraustritt, wird nicht selten der Autor als eine Art Geisel seines Schreibens beschrieben; gerade auch in seiner eigenen Selbsteinschätzung. Philip Roth etwa umreißt in einem Interview aus Anlass der Publikation seines Roman *Exit Ghost* (2007) die ganz gewöhnliche Situation des Schreibens als ein Eingesperrtsein in einer Zelle, quasi ans Schreibpult gekettet, zwecks konzentrierter Herstellung von

²⁷¹ Ich zitiere aus der Ausgabe Richard Powers, *Plowing the Dark*. London et al. 2002.

fiktionalen Parallelwelten: „Die Vorstellung, wie viele Stunden, Tage und Wochen ich in den letzten Jahrzehnten allein in einem Raum verbracht habe, überrascht mich noch immer. Stunden und Tage, in denen ich all die Leben nicht lebte, die meine Figuren lebten...“ (36). Geiseltechnisch formuliert: Erst das vollendete Buch erlaubt es dem Autor – lösegeldgleich – von seinem Schreibtisch aufzustehen und seine (zumindest teilweise) selbst gewählte Geiselhaft vorläufig zu beenden.

Ebenfalls zu diesem Themenfeld an der Schnittstelle zwischen Leser, Autor, Erzähler und Buch gehört das Phänomen der lebensrettenden Lektüre, die viele Geiseln beschreiben – nicht nur in Form auswendig gelernter Literatur, sondern in Gestalt von echten Büchern, die für die Geiseln zum Rettungsanker ihrer geistigen Gesundheit werden. Für Mary Rowlandson war die Bibel vor allem noch ein spiritueller und symbolischer Halt. Ihre Tage waren aber auch ohne Lektüre mit Tätigkeiten ausgefüllt, und sie war überdies nicht von menschlichen Kontakten isoliert, einsam in eine Zelle gesperrt. Doch für die fiktionale Geisel bei Richard Powers oder auch für Jan Philipp Reemtsma, die 24 Stunden pro Tag an einen Heizkörper gekettet in einer Zelle verbringen, wird die Lektüre zur Lebensrettung. Nicht nur als Ablenkung, sondern auch als (externe) Versicherung und Auslotung ihrer Menschlichkeit, die ihnen durch die Umstände ihrer Geiselhaft immer wieder zu entgleiten droht.

Etwas Zeitgeschichte, darunter der berühmte Fall Patty Hearst, sowie einige amerikanische Geiseln im Ausland – von *Not Without My Daughter* bis *Rendition*

Hostage taking is the poor man's oil. (aus dem Film *Hostages* von David Wheatley)

Viele Wörterbücher halten fest, dass der heutige Gebrauch und die Bedeutung des Worts *hostage* sich erst in den 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts etabliert und verfestigt hat. Dies hat vor allem handfeste politische Gründe: In den 1970er Jahren stiegen die realen Geiseldramen sprunghaft an. In verschiedenen Ländern Südamerikas als Reaktion auf die Politik der USA, als palästinensische Strategie im

Nahost-Krieg oder, genereller gesagt: als Kriegstaktik gegen Amerikaner und andere Bewohner der selten so genannten „ersten Welt“ in über den ganzen Globus verteilten Konfliktzonen. Die dritte und die – inoffizielle zweite – Welt hält die erste Welt mit Geiselnahmen immer wieder in Atem und in Schrecken. Insbesondere die Flugzeugentführungen sowie die Kidnappings von einzelnen oder ganzen Gruppen von Staatsbürgern oder einflussreichen Persönlichkeiten reicher Länder nehmen massiv zu. Sie werden jetzt als professionelle Guerilla-Technik von kleinen schlagkräftigen Truppen und Terroristenzellen betrieben, die insbesondere auch die mediale Aufmerksamkeit sichert und in der wohlhabenden Hälfte der Erde, eine grosse Verunsicherung auslöst.

Geiselnahmen sind ein zentraler Bestandteil der Guerillataktik von freiheitskämpferischen und terroristischen Gruppen auf der ganzen Welt.²⁷² Diese auch fiktional immer wieder thematisierte Strategie lässt sich im amerikanischen Zusammenhang ganz klar an die indianischen Geiselnahmen der Gründerzeit zurückbinden. Die Motive, die gegenseitigen Macht- und Schuldverhältnisse sowie die Erpressungen sind immer noch ungefähr dieselben. Aber sicher beschränkt sich diese Art der Geiselnahme nicht mehr nur auf amerikanische Entführungsoffer. Insbesondere in Europa – und auch in verschiedenen südamerikanischen Staaten – werden oft einzelne (politisch und/oder wirtschaftlich) einflussreiche und meist auch sehr vermögende Bürger von terroristischen Zellen (im Europa der 70er Jahre etwa von der RAF oder der Brigade Rosse) entführt, um Geld oder politische Forderungen zu erpressen. Oft sind auch ganze Gruppen – oder Einzelpersonen – in ihrer einfachen Funktion als Staatsbürger eines bestimmten Landes das Ziel der Entführung. Diese Technik der Geiselnahme als Guerillataktik meist kleiner terroristischer Zellen hat sich also stark internationalisiert, oder wie man heute sagt: globalisiert. Gleichwohl bleiben die Amerikaner aber sehr spezielle und vor allem sehr häufige Opfer von Entführungen, und dies hat nicht zuletzt mit der gezeigten auffälligen Kontinuität in der US-amerikanischen Kulturgeschichte zu tun und insbesondere mit der Tatsache, dass für die USA eine intensive (auch lesende) Beschäftigung mit Geiselnahmen eine nationale Gründungsszene darstellt, die bis in

²⁷² Siehe zum Beispiel: Norman Antokol und Mayer Nudell, *No One a Neutral. Political Hostage-Taking in the Modern World*, Ohio 1990 sowie John C. Griffiths, *Hostage. The History, Facts and Reasoning Behind Hostage Taking*, London 2003.

die Gegenwart aktuell ist. Doch es gibt auch eine statistische Wahrheit: 40% aller weltweit Entführten sind Amerikaner (vgl. Antokol/Nudell, 86). Geiselsituationen bleiben also weiterhin ein sehr spezifisch U.S.-amerikanisches Problem – was nicht zuletzt mit der U.S.-amerikanischen Expansions- und Interventionspolitik seit dem zweiten Weltkrieg zu tun hat. Diese politischen Geiselnahmen geschehen als Nebeneffekt, als *collateral damage*, beziehungsweise als verschlungene Folge einer interventionistischen, viele würden sagen, imperialistischen amerikanischen *Empire*-Politik; insbesondere auf dem südamerikanischen Kontinent, in Afrika und im Nahen und Mittleren Osten. Verstärkt hat sich in den letzten Jahren auch die in den Vordergrund gerückte Dimension des *Holy War* als weitere Deutungsschicht. Dieser Heilige Krieg wird nicht nur von muslimischen Terroristen geführt, sondern auch von der explizit evangelikalen amerikanischen Regierung unter George W. Bush.

Die Spur für dieses quasi globalisierte Geiselmodell wurde, wie gesehen, literarisch bereits in Brockden Browns Gothic-Prototyproman *Edgar Huntly* gelegt – und wie gezeigt, war eine Variante des Heiligen Kriegs schon bei den ersten *captivity narratives* und in ihren fiktionalisierten Nachfahren wie auch dem *Algerian captive* ein zentrales Thema. Als Clash zwischen dem missionarischen Auserwähltheitseifer der puritanischen Flüchtlinge, die sich im gelobten Land angekommen glaubten, kurz vor dem jüngsten Tag, und den heidnischen Indianerstämmen mit ihren animistischen Religionen, sowie den katholischen Franzosen und Spaniern; oder auch damals schon als Aufeinanderprallen von Koran- und Bibelgläubigen. Der so genannte *clash of cultures*, als *clash of creeds*, definiert sich seit jeher als Aufeinandertreffen von (selbsternannter) christlich fundierter und eingefasster Aufklärung gegen den (manchmal ebenfalls christlichen, zum Beispiel katholischen) Aberglauben, den Animismus und den Magie-Verdacht. Und mit dem Rückgriff auf die weniger bekannten und verbreiteten (fiktiven oder real durchlebten) *barbary captivities* sieht man auch schon einen sehr frühen Clash zwischen christlich-puritanischer und arabisch-muslimischer Welt, ebenfalls in Gestalt von Geiselberichten.

Die wenigen Analysen, die einen expliziten Bogen von der Gegenwart zurück in die Frühzeit des 17. Jahrhunderts schlagen, vergleichen zumeist Mary Rowlandsons *captivity narrative* mit den Iran-Geiseln in der amerikanischen Botschaft von

Teheran und ihren Erzählungen oder, mit der Millionenerbin Patty Hearst, die 1975 von einer revolutionären Zelle entführt wurde.²⁷³ Obwohl sich diese spärlichen übergreifenden Analysen also meistens auf diese schlagzeilenträchtige – inländische – Entführung von Hearst konzentrieren, muss meines Erachtens vor allem Betty Mahmoody und ihr millionenfach verkaufter Erlebnisbericht *Not Without My Daughter* als direkte Nachfahrin von Mary Rowlandson gelten. Genauer gesagt: als Mary Rowlandson neu auferstanden in Teheran. Die Parallelen zwischen der zur schillernden Berühmtheit avancierten Patty Hearst und den *Puritan captives* sind aber zweifellos ebenfalls vorhanden. Ein wichtiges Kriterium gegen eine zu starke Betonung der Kontinuität und Verwandtschaft zwischen Rowlandson und Hearst scheint mir aber, dass die Geisel Patty Hearst auch gut in eine international austauschbares Entführungs- und Erpressungsmuster passen würde (als reiche Erbin wird sie für Geld und/oder politische Zwecke erpresst). Nur zur knappen Erinnerung: Die Millionenerbin wurde am 4. Februar 1974 entführt und ihr – im bequemsten Fall als kurzlebiges Stockholm Syndrom abzubuchendes beziehungsweise als cleverer Überlebenstrick einer die Terroristin nur schauspielernden Hearst – ein paar Monate andauernder, medial ausgeschlachteter Flirt mit einer terroristischen Zelle namens Symbionese Liberation Army (SLA), hat die amerikanische Öffentlichkeit nachhaltig beschäftigt. Hearsts Angleichung an die Ideologie ihrer Geiselnnehmer ging immerhin so weit, dass sie monatelang scheinbar freiwillig bei Banküberfällen und anderen Aktionen mithalf. Nach ihrer Verhaftung widerrief sie diese Freiwilligkeit umgehend, und ihr Haftstrafe wurde – nach ein paar Jahren hinter Gittern – immer weiter verkürzt. Schliesslich hat Präsident Bill Clinton ihr als eine seiner letzten Amtshandlungen eine rückwirkende Amnestie gewährt. Ihre Anwälte stellten unmittelbar nach der zu Ende gegangenen Entführung die Behauptungen auf, sie hätte a) unter LSD gestanden, b) sei einer Gehirnwäsche unterzogen oder c) während ihrer Gefangenschaft missbraucht, gefoltert und umgepolt worden. Hearst hat bald nach ihrer Verhaftung ihren extremistischen Ausrutscher wortreich bereut und gesagt, ihre terroristische Überzeugung sei nur gespielt gewesen. Sie tritt heute als von jeglichen revolutionären Gefühlen geläuterte, sehr standesbewusste Dame auf.

²⁷³ Vgl. Bernard Timberg, der Patty Hearst und die später zum Hexenmedium avancierte Indianergeisel Mercy Short vergleicht und Christopher Castiglia, der über die Kodierungen von Rasse, Geschlecht und der Sackgassen von idealistischen Begriffen von Freiheit und Identität einen Bogen von Mary Rowlandson zu Patty Hearst zu schlagen versucht.

Ihr Erfahrungsbericht *Every Secret Thing* zitiert im Titel und Motto einen Bibelvers (Ecclesiastes 12:14).²⁷⁴ In einer „author’s note“ entschuldigt sie sich für „profanity, vulgarity and scatological images“ die ihre Geiselnnehmer benutzt hätten, und die sie in ihrem Bericht teilweise wiedergebe, „in massiv abgeschwächter Form“ allerdings, eine Ankündigung, die sie tatsächlich als würdige Nachfolgerin der Puritanerin Mary Rowlandson kennzeichnet. Bis heute tauchen immer neue Verweise auf Hearsts Schicksal in verschiedensten popkulturellen Zusammenhängen (in TV-Serien, Sitcoms und Popsongs) auf;²⁷⁵ wobei der Spott und das schiere Staunen über Patty Hearsts erstaunliche Wandlungen eine entscheidende Rolle spielt. Rowlandson als Ikone der Puritaner spiegelt sich zu einem gewissen Grad also tatsächlich in Hearst als Ikone der Popkultur des 20. Jahrhunderts und umgekehrt – wobei diese Popkultur gemäss einem treffenden *bonmot* von Thomas Assheuer wohl tatsächlich die erste nachchristliche Universalkultur darstellt. Sicher ist auch, dass die durch Hearsts nie ganz aufgeklärtes Verhalten als aktives Mitglied der Gruppe wachgerufene Befürchtungen, dass der terroristische *lifestyle* interessanter sein könnte als der amerikanische, an die alten Ängste vor der Attraktivität der Indianer für die Puritaner, und für die puritanischen Frauen im Besonderen, erinnert. Andererseits war ihrem moralschweren Buch kein sehr grosser Verkaufserfolg beschieden, und die Lektüre gestaltet sich eher zähflüssig. Die Schilderung ihres Lebens vor der Entführung ist derart naiv und langweilig, dass man die Geiselnahme – aus rein spannungstechnischen Gründen versteht sich – regelrecht herbeisehnt, und als willkommene Abwechslung der gepflegten Wohlstandslangeweile der biedereren Studentin begreift; dies sicher ganz gegen die Absicht der Autorin.²⁷⁶

Alles in allem zeigt aber eine – meines Wissens noch nie gemachte – Gegenüberstellung der nur auf den ersten Blick ungleichen Bestsellerautorinnen Mahmoody und Rowlandson genauer, welche offensichtlichen und geradlinigen

²⁷⁴ Patricia Campbell Hearst (mit Alvin Moscow), *Every Secret Thing*, Garden City N.Y. 1982. Der ganze zitierte Bibelvers lautet: „For God shall bring every work into judgement, with every secret thing, whether it be good, or whether it be evil“ (Ecclesiastes 12:14).

²⁷⁵ Im März 2008 geriet eine der nach langjähriger Haftstrafe frei gelassenen Entführerinnen von Patty Hearst in die Schlagzeilen. Die Empörung über ihre Freilassung war so gross, dass sie nach einigem Hin und Her erneut verhaftet wurde – unter dem etwas seltsamen Vorwand, man habe ihre Haftzeit falsch berechnet und sie müsse noch ein Jahr absitzen.

²⁷⁶ In Paul Schraders Verfilmung von Hearsts Memoiren, *Patty Hearst* (1988) wird dann versucht, gewissermassen eine Balance herzustellen, zwischen der Lächerlichkeit der Entführer und derjenigen der Entführten – und es wird auch Raum gelassen für die halluzinatorische Qualität der ganzen Episode sowie für eine gewisse Ratlosigkeit darüber, was nun wirklich geschehen sei. Allerdings überwiegt die Perspektive Hearsts.

Kontinuitäten seit den puritanischen Gründerzeiten bis in die Gegenwart wirksam sind. Nicht zuletzt, weil wir es bei Mahmoodys Bericht mit einem einzelnen zentralen, zumindest gemäss Ansage, von der Autorin fast eigenständig verfassten Text zu tun haben, der den ursprünglichen *captivity narratives* nicht nur in seiner Bibelgläubigkeit sehr ähnlich ist. Ebenfalls zu beachten sind die Parallelen zu den so genannten *barbary captivities*, also jenen Erlebnisberichten und Romanen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die eine amerikanische (oder, noch früher, englische) Gefangenschaft in muslimischen afrikanischen Ländern beschreiben. Was unbedingt vorangestellt werden muss ist, wie immens erfolgreich Betty Mahmoodys reisserischer und nach sehr klassischen genretypischen Gesichtspunkten (bis in den überlangen Untertitel hinein) aufgebauter *captivity narrative*, *Not Without My Daughter – The true story of one woman's struggle to keep her child and win freedom for them both* war, der Ende der 1980er Jahre publiziert wurde (1991 auch – etwas weniger erfolgreich – verfilmt, unter der Regie von Brian Gilbert). Mahmoody beschreibt²⁷⁷ gemeinsam mit ihrem Co-Autor William Hoffer die Iraner exakt so, wie Rowlandson und die anderen puritanischen *captives* knapp 300 Jahre früher ihre indianischen (oder moslemischen) Geiselnnehmer. *Not Without My Daughter* ist also gewissermassen ein *captivity narrative* zweiter Ordnung, der sich nicht mehr unmittelbar einer religiösen Urschrift und Eschatologie als Matrix und Interpretationsschlüssel für die Beschreibung der erlittenen Qualen bedient. Vielmehr werden jetzt die alten *captivity narratives* deutlich als Vorlage erkennbar – ob das bewusst oder implizit geschieht, bleibe dahin gestellt und ist für unser Argument nicht entscheidend. Auch das Stockholmsyndrom ist im Fall von Mahmoody allem Anschein nach ein umgekehrtes: Die ursprüngliche Anziehung gegenüber dem Geiselnnehmer schlägt in vehemente Abneigung um. Betty Mahmoody reiste Mitte der Achtziger Jahre in Begleitung ihres iranischen Ehegatten, den sie in den USA kennengelernt und geheiratet hatte, und ihrer gemeinsamen Tochter nach Teheran. Ursprünglich freiwillig, um zwei Wochen mit seiner Familie zu verbringen und sie kennenzulernen. Bald schlägt die eheliche Liebe aber in wachsenden Hass um. Spätestens als klar wird, dass der mürrische Gatte Moody (sic), seine Frau als Geisel in Teheran zu halten plant, bis diese einem Umzug in den Iran und einer Auslösung

²⁷⁷ Ich zitiere aus Betty Mahmoody (mit William Hoffer), *Not Without My Daughter. The true story of one woman's struggle to keep her child and win freedom for them both*. London 1989 (1987).

und Überführung aller amerikanischen Besitztümer zustimmen würde. Gerahmt ist die Geschichte durch Kriegshandlungen mit dem Irak (die USA unterstützten damals noch die irakischen Truppen gegen das islamistische Ayatollah-Regime von Iran). National vorbereitet wurde Betty Mahmoodys Gefangenschaft gewissermassen durch die mit viel kollektiver Emphase durchlebte 444 Tage andauernde nationale Krise der Geiselnahme in der amerikanischen Botschaft von Teheran zwischen 1979 und 1981.²⁷⁸ Der alte Kulturkampf erscheint in *Not Without My Daughter* (1987) als privates Drama einer interkulturellen Ehe, deren eklatantes Scheitern mit Mahmoodys Erzählung ihr detailliertes und zurechtstilisiertes Mahnmal erhält; das insbesondere von der ersten bis zur letzten unversöhnlichen Seite eine absolute Unausweichlichkeit dieses Scheiterns behauptet. Das strenge Freund-Feindschema als Möglichkeitsbedingung für Geiselnahmen ist aber nicht nur privat, sondern auch von der internationalen Politik vorgegeben. Und wie bei den Puritanern liefert Frau Mahmoodys Erlebnisbericht aus dem „fremden“ Teheran nach Khomeinis Revolution eine dämonologische Ethnologie der einheimischen Bevölkerung als verschlagen, dreckig, unhöflich, bestialisch und unzivilisiert. Gleichzeitig wird auch die Existenz eines sehr anständigen und hilfsbereiten Teheraners rapportiert, quasi als modellhafte Ausnahme zur monströsen Regel.

Insbesondere ist *Not Without My Daughter* aber eine weitere exemplarische, auf beiden Seiten massiv gestörte Gastfreundschaftsgeschichte. Betty Mahmoody wird mit Gatte und Tochter zuerst im Haus einer Schwester ihres Mannes untergebracht, später auch bei anderen Verwandten und wird dort – gemäss ihrem Zeugnis – sehr schlecht behandelt. Vor allem ist auch das Essen vom Einkaufen über die Lagerung und Zubereitung bis zur Mahlzeit selbst ein zentraler und ausführlich diskutierter Krisenschauplatz. Folgende Passage beschreibt das Willkommensessen für die amerikanischen Gäste am ersten Abend nach der Ankunft in Teheran:

Sitting on the floor cross-legged or perched on one knee, the Iranians attacked the meal like a herd of untamed animals desperate for food. The only utensils provided were large ladlelike spoons. Some used these in tandem with their hands or a portion of bread folded into a scoop; others did not bother with spoons. Within seconds there

²⁷⁸ Wie bereits in der Einführung erwähnt, wurde diese kollektive Geiselhaft des Botschaftspersonals im Alltag als nationales Drama inszeniert und wahrgenommen und von Medien und Bevölkerung emphatisch mitgetragen. So begann jede morgendliche Nachrichtensendung mit dem Satz: „Heute ist der soundsovielte Tag der Geiselnahme von Teheran.“

was food everywhere. It was shoveled indiscriminately into chattering mouths that spilled and dribbled bits and pieces all over the *sofrays* and carpets and back into the serving bowls. The unappetizing scene was accompanied by a cacophony of Farsi. ... But when I tasted the feast, I found the food incredibly greasy. Oil is a sign of wealth in Iran – even cooking oil. Since this was a special occasion, the food was swimming in copious amounts of it. Neither Mahtob [ihre Tochter] nor I could eat much.

Das Essen wird erst mehr als ein Jahr später, bei Ankunft in der Türkei wieder besser, nach erfolgreicher beschwerlicher Flucht übers winterliche Gebirge – und natürlich auch immer dann, wenn Betty Mahmoody selbst kocht.

Grundsätzlich sind in Mahmoodys Darstellung „die Iraner“, also die Familie ihres Mannes, von der Begrüssung an und natürlich während ihrer Gefangenschaft ein Musterbeispiel an Gastunfreundlichkeit. Sie zeigen einen dezidierten Unwillen, auf die Bedürfnisse der amerikanischen Gäste einzugehen. Ein entscheidendes Merkmal ist dabei der radikale muslimische Fundamentalismus, die daran gekoppelte Frauenfeindlichkeit, sowie die extrem restriktiven (im öffentlichen Raum polizeilich, in den eigenen vier Wänden von der Hausherrin rigoros überwachten) Kleidervorschriften im Gottesstaat und ein als quasi Normalzustand beschriebener Mangel an – auch persönlicher – Hygiene. Dazu kommt das Problem der Inzucht, eine primitive Infrastruktur im privaten wie im öffentlichen Raum sowie unglaublich chaotische und korrupte Verhältnisse, was alle administrativen Geschäfte und alltäglichen Verrichtungen betrifft. Damit ist auch die religiöse Rahmung dieser Geiselnahme angesprochen, die ebenfalls an die puritanischen *captives* erinnert. Insbesondere ist es interessant zu beobachten, dass Betty Mahmoody selbst im Verlauf ihrer Leidensgeschichte immer frommer wird und oft betet – nicht nur im für sie angestammten christlichen Glaubensbekenntnis, sondern auch mit Anleihen an die muslimische Religion, die sie, von jeder weltlichen Ideologie gereinigt, ebenfalls wie selbstverständlich, aber für den Leser nicht immer ganz durchsichtig, als spirituelle Stütze beizieht. Selbstredend ist die Bekehrung zum radikalen Islam eine zentrale Forderung von Ehemann und Geiselnehmer Moody, seine Frau akzeptiert die islamische Religion aber wie gesagt nur als ortsansässige Ansprechstelle für ihre (christlich geerdeten) Stossgebete. Ihr frommer formelhafter Wunsch „I wished there was a bible“ (294) kommt genau so in vielen puritanischen Geiselnarrativen vor.

Die Krise, das Unbehagen, die Bösartigkeit sind wiederum gegenseitig: Unfreundliche Gastgeber (so die Stossrichtung des Narrativs) treffen auf unfreundliche Gäste (so die Wahrnehmung der Leserin). Bereits nach wenigen Stunden in Teheran ist Betty Mahmoodys Urteil zur absoluten amerikanischen Überlegenheit klar gefällt. Ihr beschwörendes Fazit: „There was no way, I knew now, that he [ihr Mann Moody] could prefer Iran over America“ (27). Und: „... I ached to return to America, to normalcy, to sanity“ (51). Sogar die ganz normale einheimische Sprache, Farsi, ist ihr unerträglich, wie auch alle offiziellen religiösen Rituale. Ihre ausführlich und unzimperlich formulierte Ablehnung der iranischen Umgebung ist radikal und bleibt unhinterfragt. Und es ist meines Erachtens noch zu wenig untersucht worden, wie das monströse Bild einer primitiven muslimischen (Un)Kultur, das spätestens seit dem 11. September 2001 wieder durch viele Köpfe und Medien geistert, schon Jahre vor dem offiziell deklarierten Krieg gegen den Terror durch dieses immens populäre Buch von Betty Mahmoody geprägt worden ist; zumal davon auszugehen ist, dass viele Leser keine weiteren Erfahrungen mit der islamischen Kultur haben als die Lektüre dieses Texts, der zwischen abenteuerlicher Autobiographie und volkstümlicher Propagandaschrift pendelt. Auch das ideologisch stark aufgeladene westliche Gefühlschaos namens „Orientalismus“ (oder Exotismus), das von komplizierten Überlagerungen faszinierter Anziehung bis zu leidenschaftlichen Ekelgefühlen reicht, ist in *Not Without My Daughter* fast schon schulbuchhaft reproduziert. Als abschliessende Parallele zu den *captivity narratives* kann festgehalten werden, dass Mahmoodys Bericht natürlich nicht einfach von ihr allein, sondern unter Beizug von mindestens zwei Ghostwritern verfasst wurde, die, wie weiland Cotton Mather und andere Prediger, nicht zuletzt dabei mithalfen, den Narrativ ideologisch zu konturieren und zuzuspitzen. Wie auch von einigen Rezensenten vermutet, scheint insbesondere die Ehefrau ihres Co-Autors William Hoffer, Marilyn Hoffer, den Bericht mit einem (pseudo)feministischen Twist gewürzt zu haben, was dazu führt, dass man immer wieder und ziemlich unvermittelt über aufgesetzt wirkende programmatische Sätze wie diesen stolpert: „I wondered. Why must men involve me in their stupid war games? Why could they not just leave me alone to be a wife and mother?“ (280).

Doch es soll in diesem Kapitel natürlich nicht nur um solche relativ einfach zu entschlüsselnden, eindeutigen Kontinuitäten zwischen den Jahrhunderten gehen,

wenngleich abschliessend festgehalten werden muss, dass Mahmoodys massiver schriftstellerischer Erfolg mit ihrem *captivity narrative* aus Teheran nur mit dem Verweis auf die Bestseller des 17. und 18. Jahrhunderts eine solide und sinnvolle Begründung erfährt; der Erfolg wäre allein vom Text her und bloss aus der Gegenwart heraus nicht zu erklären. Als literarisch sehr viel komplexer konstruierte zeitgenössische Geschichte einer amerikanischen Geisel im islamischen „Feindesland“ darf der bereits erwähnte, erstmals 2001 publizierte Roman *Plowing the Dark* von Richard Powers gelten. Eine seiner Hauptfiguren ist ein Englischlehrer, der eines Tages in Beirut, dem „hostage capital of the world“ (Antokol, 15), in ein Auto gezerrt wird, um dann mehrere Jahre festgehalten zu werden. Das Spezielle von *Plowing the Dark* ist die Aufteilung auf zwei sehr disparate Hauptschauplätze, die sich gegenseitig als *mise-en-abyme* bespiegeln. Neben Beirut gibt es ein High-Tech Zentrum in einer Bucht an der Westküste (in der Nähe von Seattle), wo unter Einsatz eines internationalen Teams und aller Mittel an der Entwicklung einer sehr avancierten, täuschend echten Virtual-Reality-Technik gearbeitet wird. Hergestellt werden künstliche Parallelwelten, die sowohl seh-, hör- und fühlbar sind und nicht nur völlig realistisch, sondern auch mit künstlerischen Extras und anderen aussergewöhnlichen Erfahrungen aufgeladen sind. So kann man sich zum Beispiel durch einen simulierten Dschungel oder durch simulierte Gemälde von Rembrandt bis Picasso bewegen oder sich in eine Kindheitserinnerung zurückversetzen lassen. In den Worten der weiblichen Hauptfigur und Zeichnerin: „For the first time in as long as she cared to remember, the future held more pictures than the past“ (17). Diese Kammern werden ironischer- (bzw. dialektischer-)weise „The Cavern“ (auch ein Akronym für *Computer-Assisted Virtual Environ* (8)) genannt. Und selbstredend muss man die Rede von „the cavern“ gerade auch im Zusammenhang mit der *Virtual Reality* auf Platos Höhlengleichnis beziehen, eine der fundamentalsten und frühesten Gefängnis- und gleichzeitig Wahrnehmungsmetaphern abendländischer Philosophie, im komplexen Spannungsfeld zwischen Licht, Schatten, Abbildern und heller Wirklichkeit bis zur Erblindung. Es geht um Aufklärung und ihren dialektischen Umschlag *avant la lettre*, wozu insbesondere auch der bei Plato ausführlich beschriebene, dezidierte Unwille zur Freiheit gehört, bis hin zur Ermordung der Befreier. Im Fall von Richard Powers High-Tech-Höhle hat diese vorweggenommene platonische Dialektik von Aufklärung und Befreiung aber eine

weitere Komplikation erfahren. Es ist unklar, was denn hier nun die evolutionäre Befreiung wäre: der Ausbruch aus dem Käfig der *virtual reality* oder nicht vielmehr das virtuelle Schattenspiel an den Höhlenwänden selbst, als wissenschaftliche Pioniertat und neue Stufe der menschlichen Evolution.

Als Gegenschauplatz zu dieser mit komplexen Assoziationen geladenen *Anything is possible* High-Tech-Zelle mit ihren neopoetischen Erweiterungsmöglichkeiten der Wahrnehmung dient eine kleine kahle Gefängniszelle irgendwo im umkämpften Beirut (Libanon), wo der Englischlehrer als westliche Geisel einer islamistischen Guerillagruppe gefangen gehalten wird, um als Druckmittel gegen die imperialistische amerikanische Macht eingesetzt zu werden. Er wird auch verdächtigt, CIA-Spion zu sein. Powers wagt mit seiner Konstruktion gleichzeitig einen Kontrast und eine Überlagerung zwischen der postmodernen Bilderhöhle am Pazifik (mit deren Mathematik sich nicht nur Kunst, sondern auch die Börsenentwicklung und die Flugbahn von Bomben präzise simulieren lässt) und der primitiven Beirut Gefängniszelle, in welcher die amerikanisch-iranische Geisel Taimur Martin an einen kalten Heizkörper gekettet ist.²⁷⁹ Und noch einen dritten Schauplatz spiegelt Powers in den bereits erwähnten: das Krankenbett und das Sterben – in Anlehnung an Heinrich Heines „Matratzengruft“ – eines ehemaligen Freunds und Geliebten zweier Virtual-Reality-Technologen, der an multipler Sklerose leidet, und dessen Zustand sich rasant verschlechtert, bis er ohne fremde Hilfe gar nichts mehr machen kann und ständig ans Bett gefesselt bleibt.²⁸⁰ Wie um alle Schauplätze noch dichter zu verweben und ineinander zu verschachteln und ihre Grenzen zu überlagern, lässt Powers diesen MS-kranken Komponisten moderner Musik in der Kleinstadt Lebanon, im Staat Ohio, wohnen.

Daraus ergibt sich eine stets auch ineinander verspiegelte und überlagerte Gegenüberstellung von imaginären Auswüchsen des Angekettetseins mit verschiedenen konkreten Erdungen im Realen. Dazu kommt die Todesnähe der

²⁷⁹ Man kann nicht umhin, hier festzustellen, dass dieses „zeitgenössische Höhlengleichnis“ von High Tech und vormoderner Geiseltechnik genau die unheimliche und schwer zu fassende Mischung der Anschläge vom 11. September 2001 vorwegnimmt: diese spezielle Legierung vormoderner Ideologien und Erscheinungsformen mit einem völlig zeitgemässen, für ein medial hochgerüstetes Zeitalter inszenierten Terroranschlag.

²⁸⁰ Auch Julian Schnabels Film *Le scaphandre et le papillon* (2007; basierend auf einer wahren Geschichte) schafft diese Analogie zwischen seinem Protagonisten und autobiographischen Erzähler, einem Hirnslagpatienten mit Locked-in-Syndrom, der sich nur noch über ein Augenlid mit der Aussenwelt verständigen kann, und einem Mann, der mehrere Jahre als Geisel im Libanon verbracht hat.

Krankheit und der Entführung. Die brutale Geiselerfahrung im Libanon funktioniert, zumindest auf einer Ebene, als Einbruch des Realen in scharfem Kontrast zu der aus überwiegend freien Stücken gewählten übertragenen Geiselsituation der *cyber technology*, also der reglosen Körper, die mit Maschinen verkabelt, andere imaginäre Welten erkunden. Dabei ist aber Powers immer klug genug, diese Welten des *cyber space* nicht ausschliesslich mit der harschen lebensbedrohlichen Geiselhaft zu konterkarieren, sondern sie auch als inhärent dialektisch zu zeigen. Zum einen indem zum Schluss klar wird, dass die entwickelte hochkomplexe Computertechnologie nicht nur zum Fortschritt und zur Unterhaltung oder Erbauung der Menschheit, sondern auch als Kriegswaffe eingesetzt werden kann und wird (verwiesen wird auf die so genannten *smart bombs* des ersten Irakkriegs). Zum anderen, weil die Abenteuer im *cyber space* die realen Menschen auf unheimliche Weise fast reglos an die Computer ketten, (wie die terroristischen Geiselnnehmer die Geisel an einen Heizkörper) und auch weil die Abenteuer der virtuellen Realitäten zuweilen ganz reale körperliche Spuren hinterlassen.²⁸¹ Aber nicht nur die realen Folgen, sondern auch die imaginären Dimensionen und ihre dialektischen Implikationen werden von Powers genau durchdacht. Damit gehen wir gewissermassen zurück ins Dachkämmerchen von Emily Dickinson und einer möglichen Lesart ihrer poetischen Rede von der *captivity* als Bewusstseinsmetapher („*captivity is consciousness – so is liberty*“; siehe das Motto zu Teil zwei) bis hin zu traditionellen Gefängnis-Klischees wie „die Gedanken sind frei“. Obgleich der Wahnsinn auch in Powers Geiselszelle lauert, die „Krankheit Bewusstsein“, wie wir sie in der Moderne in verschiedenen Facetten (und von Brockden Brown auch explizit so benannt) kennen gelernt haben, wird in *Plowing the Dark* zur „Rettung Bewusstsein“; wie auch in manchen anderen dieser postmodernen Geiselgeschichten. Schon der Titel des Romans verweist darauf: Der Ausdruck „die Dunkelheit umpflügen“, oder „durch die Dunkelheit pflügen“ eröffnet als poetische Metapher ein rettende Dimension und weniger eine wahnhaft Bedrohung; auch wird damit die Dunkelheit hinter der Brille des Cyberspace mit derjenigen hinter der Augenbinde des Geiselopfers überlagert. Die einzige Möglichkeit, nicht wahnsinnig zu werden, besteht für diese Geiseln (Taimur Martin und die User des *cyber space*) gerade darin, aus Gedächtnis und aus der

²⁸¹ Dies zeigt auch die erste Auflage des revolutionären Science Fiction Märchens *The Matrix* (1999) der Wachowski Brüder sehr schön. Wer in der virtuellen Realität auf den Kopf fällt, kann sich sehr wohl ganz real die Lippe blutig beißen.

Fantasie zu schöpfen und in gespeicherte geistige Welten abzutauchen. Speziell hilfreich sind Rezitationen von im Gedächtnis abgespeicherter Literatur. Damit erlangen die typische modernen Bewusstseinsqualen in der Postmoderne nun doch noch eine ganz andere, positiv konnotierte Bedeutung: Descartes Existenzbeweis *cogito ergo sum* kommt hier gewissermassen endlich zu seinem Recht. Immerhin bestätigt auch der reale Geiselerlebnisbericht von Jan Philipp Reemtsma den Wahnschutz der Literatur und der an sie geknüpften Gedankenwelten.

Eine gänzlich andere Dimension der postmodernen amerikanischen Geisel im Ausland eröffnet sich über einen der ganz grossen Helden der Popkultur: Tarzan den Affenmenschen. Er wurde bereits 1912 vom amerikanischen *pulp fiction* Schriftsteller Edward Rice Burroughs als Magazinfigur ins Leben gerufen, 1914 dann in Romanform weiter verbreitet, und in unzähligen Filmen, namentlich in der sehr wohlgeformten Gestalt des olympischen Schwimmers Johnny Weissmuller unsterblich gemacht.²⁸² Doch inwiefern ist Tarzan eine Geiselschichte? Bei seiner ersten Begegnung mit Elfenbeinjägern, die weit in seine Heimat, (eine unter den ortsansässigen schwarzen Stämmen mit vielen abergläubischen Geschichten tabuisierte Zone, geschützt durch einen hohen unwegsamen Felsen wo sich auch ein legendärer Elefantenfriedhof befindet), eindringen, entführt Tarzan die Tochter des Expeditionsführers.²⁸³ Er tut dies nicht zuletzt, um sich und seine Tiere mit diesem kostbaren Pfand gegen die gefährlichen Eindringlinge abzusichern. Die entführte Jane wird nach einer Nacht als Geisel in Tarzans Gewalt wieder zu ihrem Vater zurückgeführt, aber es ist bereits klar, dass sie sich in den Affenmenschen verliebt hat, und von nun an im Zweifelsfall eher auf dessen Seite ist, als auf derjenigen der Elfenbeinräuber. Ihre rasche Gefühlsabfolge in *Tarzan – The Ape Man* lässt sich gerafft wie folgt beschreiben: Direkt nach der Ankunft: „I love Africa!“, dann nach ihrer Gefangennahme durch Tarzan: „Let me go, you wild beast ... you brute!“ [zum

²⁸² Diese Film-Serie, auf die ich mich beziehe beginnt 1934 mit *Tarzan the Ape Man*, es folgen *Tarzan and his Mate* (1934), *Tarzan Escapes* (1936), *Tarzan Finds a Son!* (1939), *Tarzan's Secret Treasure* (1941) und *Tarzan's New York Adventure* (1942). Dies sind die bekanntesten Filme der Weissmuller-Serie, die letzten vier von ihnen verfilmt unter der Regie von Richard Thorpe. Es gibt aber noch mindestens sechs weitere.

²⁸³ Aus historisch-kolonialistischen Gründen treten die amerikanischen Schauspieler in diesen Filmen als britische Kolonialisten auf. Die Tarzan-Figur Tarzan ist aber eine amerikanische Erfindung, so auch die Filme. Johnny Weissmullers Exotenbonus rührt allerdings wohl auch daher, dass er ein rumänischer Einwanderer ist.

Geiselnehmer Tarzan] – eine Ablehnung, die sich innert Kürze verwandelt in ein hingerissenes: „You’re far too attractive!“ über den ersten Kuss bis hin zum Schlussbild in welchem Jane als Teil einer glücklichen kleinen Dschungelfamilie mit Tarzan und Schimpanse Chita auftritt. Ihr kolonialistischer Verehrer reitet indes von dannen, der Vater und Afrikaverächter ist gestorben (an seiner Gier für das kostbare Elfenbein): Janes *rîte-de-passage* von der Geisel zur Geliebten ist damit erfolgreich vollendet. Sie bleibt in Tarzans Baumhöhle mit dem schmucken Leopardenfellkleidchen als neckischer kleiner Zivilisationsmarkierung inmitten der von Dschungelkönig Tarzan im Zaum gehaltenen, malerischen afrikanischen Wildnis.

Auch im Fall von Tarzan lösen so die erzähltechnisch extrem effizienten und massentauglichen abenteuerlichen und sentimentalischen Schutzdichtungen der Popkultur mit ihrem – oft als oberflächlich verurteilten – Nichteintretenspakt die zentralen Antagonismen der Moderne betreffend, zumindest scheinbar und spielerisch ein unlösbares altes Dilemma.²⁸⁴ In diesem Fall wäre es das althergebrachte, bereits im Umfeld der *captivity narratives* angedeutete Problem der Anziehungskraft des Wilden auf die (oft weiblichen) Zivilisationsgeschöpfe. Die elegante Lösung, die die Popkultur in Gestalt der Tarzan-Serie bereit hält, ist die Geschichte einer unbedingt massentauglichen bedingungslosen Liebe und perfekten Freundschaft zwischen einem weissen halbwilden, aber natürlich wunderschönen Affenmenschen und seiner weissen weiblichen Geiselgeliebten Jane – die uns natürlich auch ein wenig an die Pocahontas-Legende erinnert. Jane bleibt schon nach kurzer Gefangenschaft ganz freiwillig bei ihm, und in der dritten filmischen Auflage von Tarzans so genannten „Dschungelabenteuern“ aus dem Jahre 1936, *Tarzan Escapes* (wie in der ganzen Reihe mit Johnny Weissmuller als Tarzan und Maureen O’Sullivan als Jane), äussert sie dann den äusserst denkwürdigen Satz, die perfekte Verdichtung der Tarzanschen Geiselvariante: „Thank you for being such a horrible kidnapping monster and keeping me here.“

Eine glückliche Auflösung in einem unproblematischen Stockholm-Syndrom und einer ebenfalls beglückenden naturnahen Zivilisationsskepsis, die auch uns

²⁸⁴ In diesem Sinn ist *Tarzan* auch ein fröhliches, flexibles Gegenmodell zur starren Ideologie von John Waynes Cowboy Ethan aus John Fords *The Searchers* (1956), der seine vor Jahrzehnten verschleppte Nichte eher tot, denn als (glückliche) Indianerfrau akzeptieren kann. Zumindest ist das wilde Glück, das Jane an Tarzans Seite dezidiert positiver gezeichnet, als die schon über die Sympathieelkenkung geschmähten diversen Versuche ihrer Rück(ent)föhrung in die „Zivilisation“.

Zivilisierten vor der Leinwand oder dem TV-Apparat sofort einleuchtet. Tarzan bietet eine Versöhnung des Unversöhnlichen in Liebe und in einer sanften Verklärung des charmant mit allerlei selbstgebastelten zivilisatorischen Annehmlichkeiten ergänzten, sonst aber wilden und freien Dschungellebens. Insbesondere die Liebe zwischen Tarzan und Jane wird in einer solch unbeschwerten Leichtigkeit und trotzdem innigsten Tiefe gezeigt – frei sowohl von aller puritanischen Verklemmtheit als auch von Geschlechterantagonismen – die wohl in der amerikanischen Literatur wie im Kino ihresgleichen suchen kann. Zum Preis allerdings, dass die schwarz-afrikanischen „Wilden“ auch in ihrer Funktion als Diener und Dschungelexperten weiterhin als wahlweise gute oder böse reine Naturgeschöpfe – und somit als deutlich untergeordnete Spezies – dargestellt werden. Sogar die ebenfalls in gute und böse Exemplare genau eingeteilte Tierwelt hat eindeutig eine wichtigere und eigenständigere Rolle zu spielen, als die schwarzen Gepäckträger.

Die monströs aufgeblasene Variante zu Tarzan ist der Riesenaffe King Kong, der 1933 das Licht der Leinwand erblickte. King Kong ist das erste Ungeheuer, das direkt für den Film erfunden wurde, also nicht aus der (europäischen *gothic*) Literatur adaptiert wurde, wie die älteren Kinomonster Dracula und Frankenstein. Sogar der Name des Monsters ist ans Wort Kino vage angeglichen. Und auch *King Kong* ist eine Geiselgeschichte, die mit einer ähnlichen Auslegeordnung spielt wie Tarzan: Es gibt eine Expedition in eine unbekannte Wildnis (die diesmal allerdings nicht als Jagdgrund, sondern als Filmkulisse dienen soll), dort treffen sich das Monster und die weisse Frau – und so heisst auch der deutsche Verleihtitel *King Kong und die weisse Frau*. Die Schöne und das Biest, also. Es folgt die schleichende Zähmung des Biests durch den Anblick des Schönen. Auch das Setting ist ähnlich wie bei Tarzan: Das Wilde wohnt in einer von den Einheimischen tabuisierten Zone, auf einer geheimnisvollen Insel hinter der Mauer, an einem mythischen Ort geschützt durch wilden Aberglauben. Die Wilden, die im Gürtel vor der Tabuzone wohnen, sehen in der blonden weissen Frau ein Geschenk für Gott Kong – sechs weibliche Wilde im Austausch für Ann ist ihr erstes Angebot. Die Filmcrew schlägt es aus, dann wird Ann von den Wilden entführt, dem Monster zum besänftigenden Sicherheitspfand und Geschenk, ihrer Siedlung zum Schutz. Die weisse Frau als Pfand für den Riesenaffen, den König des Dschungels (so wird auch Tarzan

genannt), beide Wesen haben also je einen göttlichem Abglanz: die Frau, aber auch der Affe. Die Filmcrew aus *King Kong* steht vor den von King Kong erledigten monströsen Fantasietieren gerade so, wie die Elfenbeinjäger in *Tarzan* vor den Stammesritualen der afrikanischen Eingeborenen stehen – nämlich im Studio vor Leinwänden auf denen die (so immer schon domestizierten) ethnographischen Filmbilder des Wilden zu sehen sind. Dies zeigt, wie die kolonialistische und cinematografische Zivilisation der Filmindustrie das Wilde quasi als Tapete verhandelt.

Die Fantasie, die *King Kong* steuert besagt, dass sich womöglich auch das Wilde über den Anblick von Schönheit mit Humanität infizieren liesse, und nicht bloss umgekehrt. Jedenfalls wird die weisse Frau als Opfertier nicht getötet, sondern verschleppt. Das Monster verliebt sich und wird so letztlich zum Beschützer seiner Opfergeisel vor den weiteren Gefahren der Insel. Sie dient aber auch als Schutzschild. Solange Kong Ann gefangen hält, werden ihn die Befreier schonen, aus Angst, auch sie zu töten. Was steht sonst noch auf dem Spiel? Neben *Totem und Tabu* scheint hier auch ein archaischer Vorläufer zum durchstrukturierten „geschäftstüchtigen“ Pakt der Geiselnahme auf: die weisse Frau als Geschenk (Mauss) und als Opfer. Der Frauenhandel als Vorstufe und „primitive“ Ordnungsstruktur und Bindemittel der Urvölker. Die weisse Frau als Proto-Geisel und als Trophäe für den Stärksten des Dschungels. Nachdem die Frau von der Schiffs- und Filmcrew zurückentführt worden ist, wird auch Kong selbst, der ihr gefolgt ist, gekidnappt und betäubt ins Schiff gepackt – um ihn am Broadway als „Eighth Wonder of the World“ für teures Geld den sensationshungrigen New Yorkern zu präsentieren. Die Bildunterschrift zu den Pressefotos lautet „Kong and his Captors!“ Die weisse Frauengeisel diene als Emblem der Zivilisation im Dschungel, die Affengeisel steht nun als Symbol der Wildnis inmitten der Grossstadt – die ja ebenfalls gern mit dem Attribut Dschungel erweitert wird.

Der Affe ist nun eindeutig verliebt (ein Gefühl perfekter Verschränkung von Wildnis und Zivilisiertheit), er bricht während der Show aus, sucht Ann, und endet schliesslich spektakulär auf der Spitze des Empire State Building. Der berühmte Schlusssatz gehört dem ruchlosen Regisseur und Kong-Entführer: „It wasn't the aeroplanes. It was beauty killed the beast.“ Das Schöne – oder eben das Stockholmsyndrom. Das war 1933. Peter Jacksons nur mässig erfolgreiches Remake

des Ur-King-Kong-Films von 2005 enthält einige interessante Momente. Bei Jackson ist nämlich schon der Drehbuchautor des geplanten Films im Film, Jack Driscoll (Adrien Brody), eine Geisel: er wird bei der überstürzten Abfahrt mit einem Trick auf dem Schiff zurückgehalten, damit er das Drehbuch fertig schreibe. Weil es keinen Platz hat, muss er in einem leeren Käfig im Vorratsraum des Schiffs arbeiten, das mit einem lustigen Wortspiel *venture* benannt wurde: Das Businessunternehmen als Rest Abenteuer (engl. *adventure*) im Postkapitalismus. Nach Ankunft auf der Insel wird der Irrtum ausgesprochen, der auch an die (Wunsch)Landung der Puritaner an den Ufern des amerikanischen Kontinents erinnert: „This place is deserted, a ruin, no one has lived here for hundreds of years.“ In beiden Fällen erweist sich die Landnahme der nur scheinbar unbewohnten Natur als viel konfliktreicher als erhofft, zuallererst, weil das Neuland natürlich mitnichten menschenleer war. In *King Kong* erscheinen – in bildhafter Überzeichnung – nicht nur die Wilden, sondern dazu auch noch angriffige monströse Fabelwesen aus dem Dschungeldickicht.

Die Wilden sind bei Jackson genau dieselben comic-haften exotistischen Projektionen wie 1933 und ebenso die anderen Monstertiere auf der Insel. Aber die Kamera verharret bei Jackson andächtig, quasi in Trauer – und sehr genre-untypisch – bei den Leichen der getöteten Expeditionsteilnehmer. King Kong selbst wurde ebenfalls umgestaltet, und es wird unternommen die Beziehung zwischen dem schwarzen Riesenaffen und der zarten blonden Frau noch ambivalenter und affektiver zu gestalten; gewissermassen als Freundschaft. Das Biest wird vermenschlicht, es genießt auf der Insel einen Sonnenuntergang, darf sich traurig und nachdenklich zeigen. Der entführte King Kong wird bei seiner Vorführung in New York dann vorgestellt mit den Worten: „A king in the world he knew, but he comes to you now a captive.“ Gleichzeitig verliebt sich in Peter Jacksons, gleichsam politisch korrekter Variante, auch Ann in den Affen, nicht nur umgekehrt. Am Ende auf dem Dach des Empire State Building stellt sie sich als menschliches Schutzschild vor ihn, und er opfert sich schliesslich, um sie zu retten. Doch letztlich sind diese romantisierenden und vermenschlichenden Umschriften vergeblich. Bei solchen Archetypen der Popkultur ist *political correctness* fehl am Platz und macht höchstens die Geschichten kaputt, die auf festgeschriebene Stereotypen und Rollen angewiesen sind. In diesen Comic-Welten lässt sich der Abgrund zwischen Zivilisation und

Wildnis nicht mit aufgepfropfter Einfühlung und Nächstenliebe, sondern nur mit geschickt zurechtmodellierten Oberflächen überlisten. Sprich: hier kann höchstens der haarlose athletische Körper und das von Anbeginn an stets perfekt glattrasierte Gesicht von Geiselnnehmer Johnny Weissmuller über einen nicht lösbaren Antagonismus zwischen wildem Geiselnnehmer und amerikanischer Geisel (und umgekehrt) hinweghelfen.

Kaum komplexer als in diesen Holzschnitten der *pulp fiction* und des Ur-Horrorfilms geht es bei einer aktuelleren und realistischeren Sorte kolonialistischer-imperialistischer Geiseln zu und her, die als Begleiterscheinung von (gemeinhin der historischen oder zeitgenössischen Realität entlehnten) kriegesischen Auseinandersetzungen genommen werden. Wobei gerade bei Geschichten mit solchen realen Begleitumständen einmal mehr deutlich wird, dass Fiktionen eben nicht einfach Abbildungen von Realität herstellen, sondern dass sie verschobene Fantasien und Szenarien generieren. So gibt es kaum Filme, die Geiselnahmen am realen notorischen Geiselherd Südamerika inszenieren. Als relativ neues Exemplar dieser Sorte lässt sich höchstens Taylor Hackfords *Proof of Life* (2000) anführen, der sich um einen von Russell Crowe gespielten H&R-Experten (H&R meint *Hostage and Ransom*, er ist also eine zeitgenössische Variante des Geiselbefreiers) und einer Ehefrau (Meg Ryan), die ihren entführten Mann zurückhaben möchte, dreht, fiel bei Publikum und Presse gnadenlos durch. Immerhin ist *Proof of Life* konsequent in seiner haltlosen Heroisierung des Geiselbefreiers. Sogar das Stockholmsyndrom wurde für diesen Zweck umgepolt: die Liebe entbrennt hier nämlich zwischen der Geiselngefahrin und dem *Hostage and Ransom*-Experten.

Allerdings hat gerade der so genannte „Krieg gegen den Terror“ und seine Begleiterscheinungen in ihrer fiktionalen Aufbereitung den Blick für eine andere, auch politisch interessantere Geiselnart geschärft. Dabei geht es mir weniger um die offensichtlichen Beispiele von (eingekesselten) amerikanischen Soldaten und Geheimdienstleuten, die als Pfand oder Druckmittel benutzt werden. Dabei treten sie nicht nur als Geiseln von Rebellen oder Terroristen in Erscheinung, sondern auch als Geiseln einer spezifischen amerikanischen Interventionspolitik, die sie als Soldaten (oder Journalisten) mittragen müssen, die aber gegenüber ihren eigenen Leuten oft nicht mit offenen Karten spielt. Ridley Scotts *Black Hawk Down* (2001), Peter Bergs *Kingdom* (2007) und Michael Winterbottoms *A Mighty Heart* (2007) erzählen solche

Geiselgeschichten im Zeichen amerikanischer Interventionspolitik und terroristischer Anschläge.

Hier soll es nun aber vielmehr um andere, verschobene Varianten gehen, die ebenfalls eine Begleiterscheinung des U.S.-amerikanischen Kriegs gegen den Terror sind, und in denen der amerikanische Staat – über den *Patriot Act* gesetzlich sanktioniert – selbst als Geiselnehmer und Folterer auftritt; in das Gedankenspiel explizit miteinbezogen seien auch die so benannten *lawless fighters*, die als Staatsgeiseln vor der Küste Kubas, im Gefangenenlager von Guantanamo inhaftiert sind. Gavin Hoods Film *Rendition* (2007) erkundet das Thema mehr oder weniger auf Augenhöhe mit der aktuellen Zeitgeschichte und Realität und entlang der Geschichte einer Abschiebung in ein namenloses Folterland in arabischen Breitengraden. Die alten puritanischen Indianergeiseln zeigen sich hier neu wiedergeboren als Geiselnehmer (aber auch als Geiselbefreier) in einem Spielfilm, der eine kaum entfremdete, ideologisch aufgeladene Abbildung und Interpretation der politischen Realität leistet. Als Hauptfigur haben wir einen „guten“ amerikanischen CIA-Analysten mit dem sprechenden Namen Mr. Freeman (Jake Gyllenhaal), der im arabischen Ausland, vermutlich in Ägypten stationiert ist. Er wird unverhofft zum Nachfolger des bei einem Bombenanschlag getöteten Leiters der Zweigstelle befördert – und übernimmt auch dessen Rolle als Aufsichtsperson der einheimischen Folterer. Seine „böse“ Gegenspielerin ist die Geheimdienstchefin Corrine Whitman (Meryl Streep) – als personifiziertes Echo von George-W.-Bush-Sätzen; darunter: „Americans don't torture.“ Als knallharte Befehlsgeberin ist sie verantwortlich für die Abschiebung „Verdächtiger“ in eine amerikanische Folterzelle im namenlosen arabischen Land – unter Einbezug lokaler polizeilicher Stellen. Die dritte Figur ist Anwar El-Ibrahimi, ein mit einer Amerikanerin verheirateter Ägypter mit Greencard. Er wird bei seiner Rückkehr von einer Geschäftsreise, direkt nach seiner Landung in Amerika vom CIA entführt, weil er unter Terrorismusverdacht steht. Im Rahmen dieser staatlichen Entführung und Geiselnahme wird er aus (fast) allen Listen gestrichen, somit symbolisch effizient zum Verschwinden gebracht. So wird mit staatlichen Mitteln eine typische Geiselsituation hergestellt: Die Geisel findet sich ausserhalb von Gesetz und elementarsten Bürgerrechten – isoliert und gleichzeitig eingekapselt in den Auswüchsen eines Unrechtsgesetz. Weil man Personen innerhalb der USA nicht lange ohne Rechtsschutz und ohne Kontakt zur

Aussenwelt festhalten kann, muss er rasch ausser Landes geschafft werden, in ein Land, dessen Gesetzgebung Folter erlaubt oder duldet. Nach mehrtägigen Folterverhören ohne Ergebnisse verhilft Agent Freeman – ganz in der alten Tradition des heldenhaften Geiselbefreiers – dem bedauerlichen Folteropfer zur Flucht. Und er informiert als Whistleblower auch die Medien, die in diesen Filmen meist die Extremrollen entweder der Bösewichte oder der aufgeklärten Macht einnehmen.

Dieses erfundene Fallbeispiel von *Rendition* ist offensichtlich „gut gemeint“ – der moralische Einschlag ist deutlich. Trotzdem bleiben gewisse rassistische Stereotypen bestehen – ähnlich wie bei *King Kong* oder *Tarzan*. Die fiktionale Beschäftigung mit orientalischen Menschen ist spätestens seit 9/11 quasi zu einer Pflichtübung für amerikanische und britische Autoren und Filmemacher geworden; als seien sie gleichsam auch etwas erschrocken darüber, dass sie das, was in der Tagespolitik plötzlich so prominent war, in der Vergangenheit kaum je in ihren Romanen thematisiert hatten. Doch leider beschränkt sich das Repertoire dieser Darstellung auf genau zwei stereotype Figuren: der alte Araber als despotischer Patriarch, der für seine Tochter gerade eine Zwangsheirat organisiert. Ihm zur Seite zeigt sich der junge männliche Araber, der sich spätestens zum Schluss der Geschichte als Selbstmordattentäter in die Luft jagen will.²⁸⁵ Dies ist auch in *Rendition* nicht anders. Allerdings wird bei Gavin Hood dieser als Nebenhandlung zum Foltergefängnis geschilderte Dschihad-Fanatismus deutlich als Produkt der amerikanischen Folterpolitik hergeleitet: Der Bruder des gezeigten Selbstmordattentäters wurde in ausgelagerten CIA Gefängnissen zu Tode gefoltert.

Rendition eröffnet somit in aller expliziten Deutlichkeit den Blick auf das Morsche der zeitgenössischen rechtsstaatlichen Politik. Der amerikanische Staat entführt Menschen auf Verdachtsbasis und ohne formelle Anklage, nimmt sie als Geiseln, lässt sie spurlos verschwinden, verweigert jede Diskussion und foltert sie, um sie zum Reden (= Lösegeld) zu bringen. All dies wird gerechtfertigt durch den neuen gesetzten Meistersignifikanten „Krieg gegen den Terror“, der als schier universales Verdachtsmoment funktioniert. Dies zeigt eine Rückkehr des Verdrängten in verschobener (umgekehrter) Form, das heisst, die Rollen sind getauscht: aus dem eingeschüchterten puritanischen *captivity*-Opfer der Frühzeit, ist selbst ein Täter und

²⁸⁵ Nicht nur in *Rendition*, sondern auch in *Syriana*, Martin Amis' *The Last Days of Muhammad Atta*, Don DeLillos *Falling Man*, Updikes *Terrorist*, um nur einige wenige Beispiele zu nennen.

Geiselnahme geworden, der zu den gleichen Mitteln greift, wie der (terroristische) Feind – diese aber als staatliche notwendige Taten zur Verhinderung noch grösseren Übels verschleiern.²⁸⁶ Die höchstens evozierten, kaum je genau beschriebenen Schändungen weisser Puritanerfrauen sind einem – latent voyeuristisch und rassistisch inszenierten – detailliert und ausführlich gezeigten, gefolterten arabischen Männerkörper gewichen. Die moralische These von *Rendition* dazu lautet: Die Gewalt, die man unter Einsatz gewalttätiger Mittel zu bekämpfen behauptet, wird durch diese erst generiert. Der Terrorismus erweist sich in diesem Schema weitgehend als Produkt einer kriminellen amerikanischen Interventions-, Entführungs- und Folterpolitik. Dies insinuiert zumindest die ideologische Aufschlüsselung von *Rendition*, deren Zuspitzung sich auch durch den Hinweis auf das medial und wissenschaftlich bereits ausführlich kommentierte Gefangenenlager von Guantanamo und durch verschiedene andere politische Analysen und Recherchen einigermaßen untermauern (oder, je nach politischer Ausrichtung, widerlegen) lässt.²⁸⁷ *Rendition* mag in diesem Sinn wirklichkeitsnah, aufklärerisch und moralisch verdienstvoll weil aufwühlend gemeint sein – als fiktionale Verarbeitung politischer Realitäten ist der Film jedoch nur bedingt interessant.²⁸⁸

Inland Empire: Die einheimischen Geiseln. Von *Civic Duty* bis *Inside Man* und *Dog Day Afternoon*

Die Folterverhöre von *Rendition* bauen allerdings die Brücke zu einem Verdacht und einer These, die weiterführt: Diese staatlichen Geiselnahmen und Folterszenen, sanktioniert durch die neue Meistererzählung „Krieg gegen den Terrorismus“, ähneln frappant dem alten Hexentest.²⁸⁹ Diese Behauptung kann mit einer paradigmatischen

²⁸⁶ „7000 Leute haben heute in London überlebt, wegen Informationen, die wir auf diesem Weg gekriegt haben“, lautet die Argumentation. Dafür seien „Unannehmlichkeiten“ für einzelne Verdächtige in Kauf zu nehmen.

²⁸⁷ Um nur drei Beispiele zu nennen: Jeffrey Toobin, „Camp Justice“, *New Yorker*, 14. April 2008, 32-38; Philippe Sands, „The Green Light“, *Vanity Fair*, Mai 2008, 154 –162 & 212 - 216; *Amnesty International Report. Zur weltweiten Lage der Menschenrechte*, Frankfurt a. M. 2008.

²⁸⁸ Für eine sehr lesenswerte beissende Kritik am allzu offensichtlich Bush-kritisch politisierenden Kino Hollywoods nach 9/11 vgl. Dietmar Dath, „Letztes Jahr starb Captain America“, *Le Monde Diplomatique*, 11.4.2008.

²⁸⁹ Damit holt uns wiederum Gil Anidjars *bonmot* ein: „Before the War on terror was the war on drugs and the war on witches“ (*Semites*, 1).

einheimischen Geiselschichte noch eingehender illustriert werden, und zwar mit Jeff Renfroes Film *Civic Duty* (2006). Darin dringt der irrlichternde arbeitslose Amerikaner Terry Allen (Peter Krause) in die Wohnung seines arabischstämmigen Nachbarn ein, fesselt ihn und will aus ihm das Geständnis herauspressen, er sei ein Terrorist. Seine Verhandlungsbasis ist schmal: Du gestehst mir jetzt endlich, dass Du ein Terrorist bist, dann liefere ich dich ans staatliche Messer. Wenn Du nichts zugibst, bleibt mein Verdacht trotzdem intakt – und ich quäle Dich, bis Du tot bist. Es gibt also eigentlich keinen Ausweg für die erpresste Geisel. Dies erinnert frappant an den Hexentest aus der Zeit der Hexenverfolgungen:²⁹⁰ Der Angeklagten werden Arme und Beine gebunden und sie wird ins tiefe Wasser oder in ein Brunnenloch geworfen. Ertrinkt sie, hat sie bewiesen, dass sie keine Hexe war, kann sie sich befreien und schwimmen, ist sie eine Hexe und wird zum Tod verurteilt. Sterben muss sie auf jeden Fall. Terrys geplagte Geisel, Gabe Hassan (Khaled Abol Naga), fasst sein ähnlich gelagertes Dilemma folgendermassen zusammen: „It’s either I’m going to jail, or you’re going to kill me.“ Hassan wird schliesslich von einem polizeilichen Einsatzkommando, das sich vor der verbarrikadierten Geiselwohnung aufgestellt hat, befreit. Terry Allen landet in der Psychiatrie, seine Frau aber stirbt beim Showdown durch eine verirrte Kugel, auf die ich noch zurückkommen werde. *Civic Duty* wählt damit einen neuen Ansatz in bezug auf die terroristische Morschheit der staatlichen Institutionen: Er projiziert sie konsequent auf seine einzelne hochgradig paranoide Hauptfigur. Der wichtigste Vertreter des Gesetzes, der FBI-Agent von *Civic Duty* ist dagegen ein Musterbeispiel verfassungstreuer Rechtsstaatlichkeit. Er weist den immer paranoider und aggressiver werdenden Terry Allen eins übers andere Mal in die Schranken. Dieser agiert wie ein personifiziertes hysterisches Symptom des Kampfs gegen den Terror: Als hysterischer²⁹¹ und zugleich paranoider Geiselnehmer. Denn das Auffällige ist, dass dieses hysterische Subjekt von einem immer wieder neu anschwellenden Stimmen- und Bildergewirr der TV-Nachrichten heimgesucht wird. Gerade als wäre er ein Nachfahre des berühmten, irr gewordenen Senatspräsidenten Daniel Paul Schreber, dessen

²⁹⁰ Frederick C. Drake, „Witchcraft in the American Colonies. 1647 – 62,“ *American Quarterly*, Vol. 20, Nr. 4, Winter 1968, 694 – 725. In diesem Artikel wird der Einsatz des sogenannten „water test“ im Rahmen amerikanischer Hexenprozesse bestätigt (708, u.a.).

²⁹¹ Im Sinne von Elisabeth Bronfens *The Knotted Subject. Hysteria and its Discontents*.

Aufzeichnungen als *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken*²⁹² an der Wende ins 20. Jahrhundert zu Freuds Gewährstext für seine Paranoia-Theorie wurde.²⁹³ Freud analysiert Schreber als lebendige paranoide Schnittstelle, verfolgt von Religion und Wahn, von Vaterkrise und versteckter Homosexualität: Heimgesucht durch eine intensive, auslaugende – und vor allem auch für Exegeten faszinierende – Verquickung von „Weltordnung“ (eines von Schrebers Lieblingsworten) oder einem „Weltuntergang“ mit intimsten Aspekten seiner subjektiven Persönlichkeit. Der amerikanische Germanist und Kulturwissenschaftler Eric L. Santner griff diesen Aspekt zum Ende der 1990er Jahre wieder auf, um daraus seinen brisanten Begriff einer intrinsisch modernen „Krise in der symbolischen Investitur“²⁹⁴ zu destillieren. Dabei geht es um ein – fast ausschliesslich männliches – radikales Unbehagen in symbolischen, öffentlichen Positionen, Rollenspielen und Ämtern, das sich unschwer auch als Krise (in) der Männlichkeit *tout court* interpretieren lässt. Ausserdem verbindet Santner diese symbolische Krise nicht nur mit Schrebers Paranoia und Zusammenbruch, sondern auch mit Walter Benjamins nun schon mehrfach erwähntem Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt“ und insbesondere der darin enthaltenen Beobachtung, es sei „etwas Morsches im Recht“. Somit überlagert Santner überzeugend eine Krise, eine konstitutive Morschheit der Institutionen mit einer Subjektkrise (6 – 18) – eine Überlagerung, die auch Terry Allen ausagiert. Dies ist aber nicht die einzige Parallele. Neben einer hartnäckigen Schlaflosigkeit, lassen sich auch das immer wieder anschwellende mediale Stimmengewirr in Allens Ohr mit Schrebers Fallstudie im Hinterkopf als zeitgenössische mediale Variante zu dessen „Gottesstrahlen“ analysieren: den „krankhaften Eingebungen“ (Freud, „Paranoia“, 245), die dem sächsischen Senatspräsidenten Schreber allerhand Denkwürdigkeiten zuflüsterten. Wem Gott persönlich (im Falle von Allen ist es immerhin Präsident George W. Bush) Sätze ins Ohr flüstert,²⁹⁵ der läuft Gefahr, einem Grössenwahn des Auserwählten zu verfallen, ein Schicksal, das Schreber wie Allen trifft. Und auch die eigenartigen, durchaus lustvollen Entmannungsfantasien Schrebers finden in Allens

²⁹² Daniel Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken – nebst Nachträgen*, Berlin 1995.

²⁹³ Sigmund Freud, „Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)“, *Gesammelte Werke VIII. Werke aus den Jahren 1909 – 1913*, Frankfurt am Main 1999 (1943), 239 – 320.

²⁹⁴ Im Original: „crisis in symbolic investiture“ (vgl. Eric L. Santner, *My Own Private Germany. Daniel Paul Schreber's Secret History of Modernity*, Princeton 1996).

²⁹⁵ In der letzten Szene von *Civic Duty* findet dann sogar eine Überlagerung von Gottes und Bushs TV-Stimme statt.

Impotenz eine – leicht verschobene und ungleich lustlosere und aggressivere – Fortsetzung. Was das Kernstück von Santners Argument, die Krise in einer symbolischen Investitur (im Falle Schrebers eindeutig als Folge beruflicher Beförderungen in ehrenvolle und arbeitsintensive Ämter gekennzeichnet, die ihn zweimal zusammenbrechen liessen) angeht, ist Terry Allens Fall gleichsam auf den Kopf gestellt: Er fällt nämlich im Gegenteil aus verschiedenen seiner symbolischen Verankerungen heraus. Zum Auftakt der Erzählung verliert er seinen Job, in der Folge seinen Bausparvertrag (damit entgleitet ihm auch das Eigenheimversprechen des amerikanischen Traums), und dann auch noch seine Ehefrau. Daraus entsteht Allens aggressive Wahnvariante zu Schrebers vergleichsweise sanfter psychischer Krankheit, die vor allem ihn selbst zum Opfer machte.²⁹⁶ Allens Paranoia formt sich rasch zur konkreten Attacke gegen seinen „Middle-Eastern looking“ Nachbarn. Der entscheidende Ausschlag zum Angriff und zur darauf folgenden Geiselnahme, ist die laut geäußerte Vermutung dieses Nachbarn, Allen sei wohl schwul und beobachte ihn deswegen so oft und gerne; was unschwer als – spielerisch hingeworfenes – Zitat von Freuds „verdrängter Homosexualität“ als Paranoia-Begründung für Schrebers Paranoia zu lesen ist. Allen bezichtigt in seinem paranoiden Wahn seinen Nachbarn praktisch seit er ihn zum ersten Mal gesehen hat, ein Terrorist (genauer: ein Schläfer) zu sein, der heimlich mit seinen Freunden aus dem *copyshop*, wo er arbeitet, einen weiteren Anschlag auf die USA plane. Ganz im Sinne der paranoiden Disposition, die keine Aussenperspektive zulässt, sind ihm ausnahmslos alle Eigenschaften und Handlungen des Nachbarn suspekt, weil sie haargenau in das von Allen und seinen medialen Eingebungen kofabulierte Verdachtsprofil passen – als *self-fulfilling prophecy*. Dass es ihm dabei letztlich nicht um politische Aspekte oder um die Verhinderung eines terroristischen Anschlags geht, sondern einzig um die verzweifelte Aufrechterhaltung seiner paranoiden Wahnwelt, wird kurz vor Schluss sehr deutlich. Die unschuldige Geisel, die ihn in ein Gespräch verwickeln will, wirft ihm nach einer verzweifelten und wutentbrannten Grundsatzrede zur amerikanischen Politik und ihren Folgen, die aussenpolitischen Sündenfälle der USA vor: „Vietnam, Panama, Cuba, Chile, Grenada, Haiti, Somalia, Lebanon, Afghanistan...“. Allen

²⁹⁶ Santner wundert sich, warum Schreber keiner totalitären Versuchung erlag – anders als Terry Allen, liesse sich ergänzen. Dieser Unterschied könnte sehr gut mit Allens sehr konkreten Entmachtungen und seiner Impotenz – anstelle von Schrebers zwar krisenhaften aber nichtsdestotrotz symbolisch ermächtigenden Beförderungen und sexuellen Lusterlebnissen – zu tun haben.

antwortet höchst erregt: „I am not my country. I don't get to vote on foreign policy. I can't control anything. *I don't care!* ... SHUT THE FUCK UP!“

Citizen Allen will sich also auf keinen Fall als verlängerten Hebelarm der U.S.-Politik sehen. Ja, es geht ihm letztlich überhaupt nicht um Politik und Terrorismus, sondern darum, dass er ungestört sein wahnhaftes Paranoiaszenario weiter durchspielen kann. Schon Freud hatte in einer seiner hochbrisanten Gedankendrehungen festgehalten: „Und der Paranoiker baut sie [seine innere Welt] wieder auf, nicht prächtiger zwar, aber wenigstens so dass er wieder in ihr leben kann. Er baut sie auf durch die Arbeit seines Wahnes. *Was wir für die Krankheitsproduktion halten, die Wahnbildung, ist in Wirklichkeit der Heilungsversuch, die Rekonstruktion*“ („Paranoia“, 308; Freuds Hervorhebung). Wenn seine Paranoia, eine Heilungsversuch ist, was ist dann aber die eigentliche „Krankheit“, der wahre *terror* in Allens Seele? An der Oberfläche ist es wohl seine Entlassung, seine Langeweile, sein Weltekel, sein Jähzorn. Dahinter wirkt aber am stärksten ein Minderwertigkeitskomplex seiner Frau gegenüber, der von Anfang an aus ihren Interaktionen und seinen Blicken zu erspüren ist. Sobald sie miteinander reden, beginnt ein Streit, insbesondere fühlt er sich von ihr unter Druck gesetzt.²⁹⁷ Nur so ist zu verstehen, warum weder die Geisel noch der Geiselnehmer als (vermeintliche) Hauptakteure, sondern ausgerechnet die Ehefrau zum dramatischen Schluss der Geiselnahme sterben muss. Durch eine nur scheinbar verirrte Kugel aus Allens Waffe, die zum Ende der Geschichte zielsicher seine Empfängerin erreicht. Diese Sch(l)ussfolgerung ist eindeutig: Letztlich ist nicht der falsche Terrorist Allens Problem, sondern die eigene Ehefrau.

Um nun aber zur Paranoia zurückzukommen: Es ist eine hochinteressante und noch zu wenig beachtete Auffälligkeit, dass es in der ganzen Filmgeschichte keine paranoiden Figuren gibt, die zum Schluss Unrecht haben mit ihren Wahnvorstellungen. Warum das so ist, übersteigt den Rahmen dieser Arbeit bei weitem. Womöglich befördert die grundlegend voyeuristische Ausgangslage der

²⁹⁷ Interessant ist auch, dass sie denselben Namen trägt wie die Frauenfigur aus David Finchers *Fight Club*: Marla. Zumindest auch in *Fight Club* die Einsicht entscheidend ist, dass sich alles an dieser Frauenfigur entzündet, bzw. am Unbehagen (und Begehren), das sie im schlingenden männlichen Protagonisten erregt. Im Gegensatz zu *Civil Duty* findet aber *Fight Club* ein glücklicheres Ende für diesen Gender Trouble. Dies mag damit zu tun haben, dass sich der Terrorismus von *Fight Club* an die „richtige“ Adresse richtet, nämlich an die strukturelle Gewalt des globalisierten Kapitalismus (ganz im Sinn von Zizeks „Gewaltenteilung“ in seinem Buch *Violence*), und sich nicht in rassistischer Projektion gegen Andersartige entlädt.

Kinosituation – wir Zuschauer sitzen im Dunklen und spionieren gewissermassen die Geheimnisse der Menschen auf der Leinwand aus – die Paranoia in ihrer Kino-Gestalt als stets positiven und glaubwürdigen Verdacht. Jede noch so absurde Vorstellung – oft ein schreckliches Geheimnis der eigenen Nachbarn, wie in Hitchcocks *Rear Window* (1954), in Mark Pellingtons *Arlington Road* (1999) oder in Carusos zeitgenössischer Hitchcock-Hommage *Disturbia* (2007) – kommt im Film regelförmig zu ihrem Recht. Sprich: die verdächtigten Nachbarn sind tatsächlich, wie vermutet, Mörder oder Terroristen. Oder die Regierung, die Geheimdienste oder die multinationale Riesenkorporation sind tatsächlich bis aufs Mark korrupt, und wollen unbequemen Bürgern oder Kritikern mörderisch an den Kragen (wie in *Conspiracy Theory* (1997) oder in *Parallax View* (1974)). In *Civic Duty* ist dies nun aber äusserst signifikanterweise nicht der Fall. Allens Paranoia wird für einmal nicht bestätigt, sondern im Gegenteil konsequent als Wahn entlarvt. Gerade in der Abweichung von dieser eisernen Genreregeln ist die tiefere politische Bedeutung und Relevanz der fiktionalen Verdichtung von *Civic Duty* zu verstehen, die überdies in einer fast schon laborhaften Versuchsanordnung spielt. Die praktisch einzigen Schauplätze sind Allens und Hassans an denselben Innenhof angrenzenden Wohnungen – eine zusätzliche Verwandtschaft mit Hitchcocks *Rear Window*.

Und es gibt noch eine weitere Facette von Terry Allens Wahn: Bevor er selbst zum Geiselnnehmer wird, erscheint er als Marionette – oder eben als Geisel – der Ansprüche und stummen Forderungen seiner Frau (gemäss seiner Wahrnehmung), vor allem aber der über die Medien verbreiteten staatlichen Propaganda, die sich für ihn zum folgenden Mantra verdichten: Trau keinem. Auch oder vor allem deinem Nachbar nicht. Dieses Misstrauen wird genährt vom Schock der Erkenntnis, dass die Attentäter des 11. September 2001 nachträglich als unauffällige und gut integrierte Gäste und Nachbarn beschrieben worden waren. Allen wird so zum Instrument des in seinem Wahn gebündelten Dauer-Bombardement durch Kriegspropaganda, Aufrufe zur Wachsamkeit und den in knalligen Farben gefassten, hochgeschraubten *alert levels* der Regierung. Schliesslich nimmt er das Recht in seine eigenen Hände und wird in vermeintlicher Ausübung seiner *civic duty* (seiner Bürgerpflicht) zum Folterer, Geiselnnehmer, Terroristen. Damit wird er auch zum aktualisierten Verwandten der mit Gehirnwäsche gefügig gemachten Protagonisten von klassischen Paranoiafilmen wie *Manchurian Candidate*, *Parallax View* oder *Fury*, auf die ich

zum Schluss dieses Kapitels noch kurz zu sprechen kommen werde. Wichtiger ist hier aber, dass wir in *Civic Duty* die konkrete Überzeichnung einer – unter anderen vom Science Fiction Autor William Gibson in seinem Roman *Spook Country* (2007) explizit konstatierten – zeitgenössischen Staatsbürgergeisel haben, die eingelullt von Regierungspropaganda von der herrschenden Politik in Geiselhaft genommen wird. Nicht als Gefangene im eigentlichen Sinn, sondern als „geistiges Opfer“, als Geisel mit Stockholmsyndrom und Blindheit seinen Geiselnehmern gegenüber. William Gibson inszeniert in seinem Roman *Spook Country* eine nur ganz leicht veränderte Gegenwart als *Science Fiction*. Einer der parallel erzählten, sich aber inhaltlich überlagernden Geschichtsstränge hat auch eine „richtige“ Geiselnahme zum Thema, die die abstrakte politische Geisel-Metaphorik im Konkreten ergänzt. *Spook Country* zeigt sich so als exaktes postmodernes Pendant zu Brockden Browns Gothic-Roman *Edgar Huntly*, der ebenfalls reale Geiselnahmen mit zeitgenössisch aufgeladenen, imaginären Geiselhaften mischte. Und *Spook Country* enthält, wie gesagt, auch eine explizite Diagnose, die wir als typisches postmodernes Phänomen festhalten wollen:

She remembered Inchmale [der sprechende Namen eines der Protagonisten] describing Stockholm syndrome, the fondness and loyalty one could supposedly come to feel for even the most brutal captor. ... Inchmale thought that America had developed Stockholm Syndrom toward its government, post 09/11. (310)

Das amerikanische Volk erscheint als verliebte Geisel einer brutalen Regierung. Der Comiczeichner Art Spiegelmann hat diese Einschätzung erweitert und in einem Interview das ganze Land und das amerikanische Volk als Geisel der Ereignisse vom 11. September 2001 bezeichnet; als Gefangene einer erpresserischen Politik und ihrer medialen Inszenierungen, die daran interessiert ist, diese Geiselhaft auch als solche stets aktuell zu halten, um mit ihr immer weitere Erlösungsfeldzüge zu legitimieren. Und wie wir bei Terry Allen und *Civic Duty* gesehen haben, geht es auch bei diesen übertragenen Geiselhaften selten um reine Opfer- und Befreiungsgeschichten: Vielmehr brauchen gewisse Geiseln ihren paranoiden Geiselwahn auch notwendig, um einen letzten Rest Ordnung in ihrem Leben zu haben – einen narrativen Zusammenhalt, eine Geschichte und Aufgehobenheit als Netz über einem noch viel unerträglicheren Chaos, als es die stets ordnungsstiftenden Einbildungen, imaginären Geiselhaften und sogar ein politisches Stockholmsyndrom je sein können.

Wir sehen hier also wiederholt eine Verschiebung von puritanischen Geiseln zu puritanischen Geiselnehmern, und von einem primär theologischen Deutungsmuster der Geiselhaft zu einem politisch kodierten, dessen theologische Motivation aber bei einem christlichen Fundamentalisten wie G. W. Bush ebenfalls klar ist. Es ist an der Zeit, nochmals ein Narrativ zu betrachten, das sich direkt am Muster der traditionellen *captivity narratives* orientiert und trotzdem ganz das Produkt der Populärkultur 20. Jahrhunderts ist. Reden wir also von einer weiteren Geiselnahme auf heimischem Grund, aber in einem konventionelleren Sinn, und wir landen beim uramerikanischen Filmgenre, dem Western. Nicht alle Westernfilme sind auch Geiselgeschichten, einer der prominentesten und nach wie vor wirkungsmächtigsten aber schon. John Fords *The Searchers* (1956) wird von den erfolgreichsten Regisseuren unserer Zeit – Spielberg, Scorsese, Lucas – einhellig als einer der für sie wichtigsten Filme überhaupt (Henderson, 166) bezeichnet, den sie sich bis zum heutigen Tag immer wieder anschauen. *The Searchers* ist also Matrix und Leuchtturm für die amerikanische Filmproduktion. Dies mag neben seinen ikonischen und zigfach nachgeahmten Einstellungen auch mit seiner nicht ablassenden politischen Aktualität zu tun haben sowie mit der scharfsichtigen Art und Weise, wie *The Searchers* in Erzählung und Bildern eine uramerikanische Mentalität als Repräsentation von Menschen, Landschaften und Siedlungen einfängt. Schaut man sich den Film heute, im aktuellsten Licht amerikanischer post-9/11 Kriegs- und Interventionspolitik an, wirkt die frühe Szene, da Ethan Edwards die kleine Beerdigung der Opfer (immerhin Edwards nächste Verwandte) eines Indianerüberfalls grob unterbricht, indem er unwirsch zur Eile und vor allem zur sofortigen gnadenlosen Rache mahnt, fast schon unheimlich prophetisch präzise. Es macht den Anschein, als hätte der unruhige, störrische Cowboy, der gerade erst nach langem Herumziehen im Heim²⁹⁸ seines Bruders angekommen war, bloss einen Vorwand gesucht, um so bald als möglich wieder loszuziehen – und zu morden. Dass Ethan auch ein Kriegsveteran ist, in dessen Kopf der Bürgerkrieg sein Leben lang nie zu Ende gehen wird, ist ebenfalls eine entscheidende Prägung seines Charakters, die ihn wiederum mit Scorseses Taxifahrer Travis Bickle verbindet: Beide bleiben auch

²⁹⁸ Das deutsche Heim ist nicht dasselbe wie das amerikanische *home*. Weitere Details gibt es in Elisabeth Bronfens *Home in Hollywood. The Imaginary Geography of Cinema* (New York 2004). *The Searchers* ist darin Thema eines ganzen Kapitels, von welchem gleich noch die Rede sein wird.

im zivilen Leben Soldaten im ständigen Kamp fzustand, weit über das Kriegsende hinaus.

Nun ist *The Searchers* auch eine im Zeichen des (zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum neuen amerikanischen Filmgenres) Westerns neu aufbereitete und aktualisierte, aber eigentlich traditionelle Fassung des alten *Indian captivity*-Motivs; wobei das Hauptaugenmerk jetzt aber weniger auf der Geiselerfahrung, denn auf der Geiselfreiung liegt, wie von den Abenteuerromanen des 19. Jahrhunderts vorgespurt. Der Film basiert auf Alan Le Mays gleichnamigem Roman von 1954. Susan Faludi hat in *The Terror Dream* (ihr Buchtitel ist ein Zitat aus eben diesem Roman, das es nicht in die filmische Version geschafft hat) die These aufgestellt, dass als Begleiterscheinung dieser Umschrift und Übersetzung in das Medium des Films, auch eine Umdeutung geschah, hin zum *rescue myth* und zur konsequenten Fokussierung auf den von John Wayne wie immer exemplarisch dargestellten Cowboy Ethan. Alan Le Mays²⁹⁹ Roman sei noch eindeutig fokalisiert durch einen Waisenjungen aus Ethans Verfolgergruppe – Marty – der Ethans Verhalten mit einer gewissen Distanz verfolgt und damit Platzhalter für eine deutliche Ambivalenz sei. Auch ist im Roman die „Befreiung“ der Geisel tatsächlich gänzlich anders dargestellt: Ethan – der im Roman Amos heisst, ich komme darauf zurück – ist ausser Gefecht gesetzt. Die Hauptfigur Marty findet seine Halbschwester Debbie in langwieriger Suche, nachdem sie aus dem Zelt von Häuptling Scar in ein Niemandsland geflohen ist, wo sie, völlig erschöpft, schon von Geiern umkreist wird. Dies ist eine sehr viel unspektakulärere Szene als Ethans Befreiung hoch zu Ross in der Filmadaption.

²⁹⁹ Le May ist auch der Autor der Romanvorlage von John Hustons Western *The Unforgiven* (1960) – der aber nichts mit Clint Eastwoods *Unforgiven* (1992) zu tun hat, wie oft fälschlicherweise geschrieben wird. Interessant ist dagegen, dass *The Unforgiven* eine sehr genaue Umkehrgeschichte zu *The Searchers* darstellt – allerdings mit sehr anderem Ausgang. Der Plot dreht sich um die junge Frau Rachel (Audrey Hepburn), die auf einer Ranch im Familienverband wohnt und als Findling vorgestellt wird. Wie man nach und nach erfährt, wurde sie aber eigentlich als Baby gestohlen, nachdem ihre indianischen Eltern bei einem weissen Überfall auf den Kiowa-Stamm ermordet worden waren. Zwischendurch sollte dieses „redhide baby“ als Pfand gegen eine weisse Indianergeisel zurückgetauscht werden, es entzündeten sich einige Zwietracht und erbitterte Kämpfe um sie. Schliesslich tötet sie aber bei einem Indianerüberfall ihren indianischen Bruder und stellt sich so per Bluttat auf die Seite ihrer weissen Familie; also ironischerweise auf die Seite von (weisser) *nurture* statt der (roten) *nature* oder Blutsverwandtschaft. Dem Film war kein grosser Erfolg und manch schlechte Kritik beschieden. Auch der deklarierte Plan, dass er ein Gegenmodell zum gängigen Rassismus im Western darstellen sollte, wirkt aus heutiger Sicht wenig überzeugend. Ich vermute aber, dass die ungewöhnliche Geschichte einer roten Geisel in weissen Händen auch nicht zum Erfolg beigetragen hat.

Zu Martys Gedanken- oder vielmehr Fantasiewelt, gehört auch der *terror dream*, der ihn in regelmässigen Abständen heimsucht, und ihn an den tödlichen Indianerüberfall auf das Heim seiner Ersatzfamilie erinnert. Diese Attacke ist eine traumatische Wiederholung eines noch älteren Überfalls auf die Ranch seiner eigenen Eltern, die ihn als Kleinkind zum Waisen machte. Martys *terror dream* ist so auch eine Markierung von Schwachheit und Aufgewühltheit, die in scharfem Gegensatz steht zum Bild eines ungerührt starken Cowboys. Allerdings lässt sich dieser ambivalente Schatten, den Marty auf die Figur Ethans wirft – entgegen Faludis Behauptung – auch in Fords Film deutlich verorten. Denn es wäre ein Fehler, *The Searchers* als politisch oder moralisch eindeutige Fiktion zu lesen. Fords Auszeichnung ist es vielmehr, gleichzeitig ein „iconographer and iconoclast“ zu sein, wie Elisabeth Bronfen festhält (*Home in Hollywood*, 95); daraus ergibt sich eine viel grundsätzlichere ethische Haltung. Bronfen fährt fort:

This oscillation between a desire to commemorate the founding myth of America [i.e. the American Dream] and a drive to disclose the contradictions and shortcomings of that myth finds its acme in two of his acclaimed late westerns – *The Searchers* (1956) and *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962). In both, Ford has recourse to nostalgic stories recalling a western frontier that had long since been superseded by its own legend. (96)

Es sind in der Tat „nostalgische Geschichten“, die in Fords Inszenierung zwar evoziert, gleichzeitig aber geschickt gebrochen und ambivalisiert werden. Nur schon durch die Tatsache, dass der im Mittelpunkt stehende Cowboy Ethan zwar schillernd, aber offensichtlich auch als aus einer vergangenen Zeit stammend dargestellt ist. Über eine Änderung des Namens (im Roman hiess er Amos, bei Ford dann Ethan), wird er mit dem vor Jahren getöteten Vater Marty gleichgesetzt. Dieser wird in LeMays Roman bei einem Grabbesuch evoziert, trägt tatsächlich den Namen Ethan und verkörpert das Erbe der ersten Welle von texanischen Siedlern. Auch wird Ethans blinder Rachedurst von anderen Figuren zum Teil sehr kritisch bespiegelt. Die mörderische Obsession, die auch viele Jahre nach dem Überfall und der Entführung noch in Ethan brennt, entlarvt ihn nicht zuletzt als alten Puritaner im Wortsinn, dem jede Art von kultureller oder biologischer Unreinheit ein Greuel ist –

diese Eigenschaft wird in Fords Film in verschiedenen Szenen³⁰⁰ sehr stark hervorgehoben, im Roman erscheint er spürbar „milder“. Dass sie diesen Aspekt kaum kommentiert, ist ein weiterer Beweis dafür, dass Faludi bei ihrem Quervergleich von Roman und Film – wie auch bei ihren anderen Fallbeispielen in *Terror Dream* – eine feministische Lesart überprivilegiert, rassistische Muster dagegen weitgehend ausblendet.³⁰¹ Dieser rassistische Puritanismus Ethans erfährt im Finale des Films eine vehemente Zuspitzung: Er behauptet in seinem Testament, dass er keine Verwandten mehr habe, obwohl er bereits weiss, dass seine Nichte Debbie noch lebt. Im entscheidenden Moment der Rettung ist Ethan bereit, seine widerstrebige Nichte zu töten, weil er sie unwiderruflich „indianisiert“ glaubt.³⁰² Er lässt sie aber dann in einem Akt der Gnade leben, worauf sie aus ihrem jahrelangen Stockholmsyndrom aufwacht und, wie durch ein Wunder, wieder zu ihrem „weissen Selbst“ zurückfindet. Das Happy-End ist dann dasselbe wie bei jedem Western: Der einsame Cowboy hat seine Mission erfüllt – und reitet zurück in die weite Prärie. Nebenbei wird bei dieser offensichtlichen dezidierten Unsenshaftigkeit Ethans auch klar, dass das, was dem Indianerstamm, der Debbie entführt hat, zugeschrieben wird, vor allem für die Cowboys und im Besonderen für Ethan gilt. Ethan ist ein ewig heimatloser Grenzgänger oder eben ein *rogue* ganz im Sinne von Derridas erstem Essay aus seinem *Schurken*-Buch: Ein am Wegrand wandernder, gewalttätiger Aussenseiter – auch des weissen Gesetzes. Ethan flieht nach jeder Ankunft sofort wieder aus der weissen Frontier-Gemeinschaft, deren Gemeinssinn allerdings nicht von den (noch wenig stabilen) Gesetzen her rührt. Es herrscht der sprichwörtliche wilde Westen. Die rauen Cowboys im Feld und im Grenzstreit mit Indianern und ihren eigenen Dämonen nehmen das Gesetz bei Bedarf selbst in die Hand – und kommen auch ungeschoren davon mit ihrer Privatjustiz, wie Ethans Ermordung des

³⁰⁰ Seine erste Begegnung mit Marty beginnt er mit der Frage „are you a half-blood?“ dazu kommen zahlreiche andere rassistische Bemerkungen und Aktionen. So schießt er einem toten Comanche die Augen aus, weil die Indianer glaubten, er werde dadurch gezwungen, ewig zwischen den Welten der Toten und der Lebendigen herumzuirren, wie er stolz erklärt.

³⁰¹ Vgl. meinen Artikel „Gender Trouble im Krieg gegen den Terror“. Es geht nicht darum, Misogynie in diesen Geiselgeschichten ihren Umschriften oder in der Realität zu verneinen, sondern darum, gewisse Ambivalenzen in der Entwicklung deutlich zu machen, sowie den mindestens ebenso starken Rassismus aufzuzeigen.

³⁰² Im Roman kommt der brutalste rassistische Ausbruch vom Waisenjungen Marty, gemäss Faludi der Statthalter für Ambivalenz im Roman: „They [the Comanches] want us off the earth. I understand that, because that’s what I want for them. I want them dead. All of them. I want them cleaned off the face of the earth.“ Diese unmissverständlich eliminatorische Rede wird allerdings durch das Ende des Romans relativiert, als er sich endlich darin schickt, mit seiner „Schwester“ Debbie in der Sprache der Comanche zu reden. So etwas käme für Fords Film-Ethan nie in Frage.

Händlers Futterman zeigt, die nachträglich vom Gesetz sanktioniert wird: „He probably needed killing“ kommentiert der Reverend schliesslich den Mord.³⁰³

The Searchers darf also als ernsthaftes, pessimistisches *companion piece* zur verspielten *pulp fiction*-Welt Tarzans gelten, die zwar auch immer wieder von Geiselnbefreiern heimgesucht wird, die Jane befreien wollen, aber keine Chance gegen die Anziehungskraft Tarzans haben. *The Searchers* ist dagegen die gnadenlose Durchleuchtung der brutalen und rassistischen Seele eines Geiselnbefreiers, der nicht locker lässt und die „Befreiung“ seiner im zarten Mädchenalter von den Indianern verschleppten Nichte zu seiner Lebensaufgabe macht; wobei im Verlauf des Films rasch klar wird, dass es ihm mehr noch als um diese Befreiung, um seinen eigenen blutigen Rachedurst geht. Wie Terry Allen aus *Civic Duty* verfolgt und erfüllt er dabei vor allem seinen eigenen Wahn, als Geländer seines Daseins, ungeachtet der möglichen Wünsche dieser „vergeiselten“ Nichte, die mittlerweile mit einem Indianerhäuptling – *Chief Scar* – verheiratet ist und zwar leicht hypnotisiert,³⁰⁴ aber soweit zufrieden assimiliert wirkt. Und Ford findet noch ein weiteres Bild für weibliche Geiseln aus indianischer Gefangenschaft. In einem der Militärstützpunkte, wo Ethan und Marty auf ihrer Suche vorbeikommen, werden sie in eine Hütte mit eingesperrten hoffnungslos verstörten ehemaligen weiblichen *captives* geführt, mit „befreiten“ erwachsenen Frauen, die aber wie Kinder oder Tiere wirken. Ihnen schleudert Ethan auf Martys Kommentar: „It’s hard to believe they’re white“, sein Grausames: „They’re not. They’re Comanche!“ entgegen. Die schlimmstmögliche Verwünschung aus seiner Sicht.³⁰⁵

Im harschen Gegensatz zu diesem verstörenden Frauenzimmer steht die von Ford dazu erfundene, fast schon sublime Rettung Debbies, die nicht nur die *searchers*, die Suchenden, endlich von ihrer Mission erlöst, sondern auch die Erzählung des Films zu einer perfekten *closure* bringt. Wobei es dieser Lösung zum Trotz unbedingt John

³⁰³ Vgl. auch das bereits erwähnte *New Hollywood Remake* von *The Searchers*, Martin Scorseses *Taxi Driver*. Travis Bickle richtet ein veritables Blutbad an, dem auch der Zuhälter/Geiselnnehmer, Indianer zum Opfer fällt. Zum Ende des Films fährt er bereits wieder Taxi als wäre nichts gewesen.

³⁰⁴ In LeMays Roman heisst es dazu: „The lost years [in Indian captivity] had left an invisible mutilation as definite as if fingers were missing from her hand“ (234). Oder in Martys Worten: „Like as if they took out her brain and put in an Indian brain instead. So that she’s an Indian now inside“ (247).

³⁰⁵ Was hier auch auffällt: dass der Rassismus/Patriotismus des Westerns und Ethans im Besonderen, nicht mit der europäischen Formel „Blut und Boden“ zu beschreiben ist: Obwohl „Texas“ ein wichtiger patriotischer Referent ist, bindet Ethan keine Sesshaftigkeit an einen bestimmten Flecken Erde, und seine Verwandtschafts- bzw. Ethnie-Definition ist deutlich konstruktivistisch (entscheidend ist *nurture*, nicht *nature*).

Fords Verdienst ist, dass er in seiner filmischen Umschrift von LeMays Roman die entscheidenden Antagonismen stehen lässt. Insbesondere, wie bereits erwähnt, rassistische Vorurteile. Das sehr klar und sorgfältig geschnittene Porträt Ethans als zwiespältiger, „schmutziger“ amerikanischer Held macht klar, dass für ihn das Ende der Mission natürlich mitnichten eine Erlösung ist. Seine Unangepasstheit gärt weiter, und so wird er auch weiter als verkörperter Prototyp von Derridas Schurke³⁰⁶ die – konkreten und imaginären – Grenzen der Weissen ablaufen und gewaltsam verteidigen. Darin ist Ethan auch als Vorläufer des *rogue cops* zu interpretieren, der für die filmischen wie literarischen Krimis der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Figur ist, und, unter anderen von Krimiautor James Ellroy in allen möglichen Schattierungen literarisch ausgestaltet wurde, zum Beispiel in seinem Neonoir L.A.Quartett: *The Black Dahlia* (1987), *The Big Nowhere* (1988), *L.A. Confidential* (1990), und *White Jazz* (1992).

Es ist das Verdienst Ellroys und vieler anderer Krimiautoren, wie auch von Martin Scorseses *Taxi Driver*, dass sie ein Fortleben Ethans in den gewaltgeprägten kriminellen Kampfzonen von amerikanischen Grossstädten zeigen. Aber auch der Schriftsteller Jonathan Franzen, der mit seinem Roman *The Corrections* 2001 zu Weltruhm kam, spielt in seinem Debüt *The Twenty-Seventh City* (1988)³⁰⁷ auf den alten Grenzkrieg zwischen Indianern und weissen Siedlern an. Allerdings dezidiert ironisch. Wir schreiben das Jahr 1984, die wortwörtlichen *Indians* sind bei Franzen indische Einwanderer, die die heruntergekommene amerikanische Stadt St. Louis mit List in ihre Gewalt bringen. Ihre Anführerin, die indische Terroristin Jammu lässt sich zur Polizeichefin der Stadt wählen und legt alsbald mit indischen Verbündeten ihre konspirativen Netze und Bomben aus. Gleichzeitig steht sie und ihre indische Terroristenmafia auch für den per Definition skrupellosen kapitalistischen Aufschwung, der sich umgekehrt proportional verhält zur Verwilderung und zum wirtschaftlichen Niedergang von St. Louis – das als Platzhalter für eine Reihe anderer amerikanischer Städte steht. Was einige, vor allem deutsche Rezensenten am Roman kritisiert haben, er sei ausufernd, überambitioniert und disparat und in seinen

³⁰⁶ In Fords Inszenierung wird sehr klar, dass Ethan auch unter den Weissen ein Aussenseiter ist. So legt er sich gleich zu Beginn mit dem Anführer der ersten Rettungsmission für Debbie an, bis er mit allen andern (ausser seinem Schatten Marty) so gründlich verstritten ist, dass er endlich allein losziehen kann.

³⁰⁷ Jonathan Franzen, *The Twenty-Seventh City*, London/NY 2003 (1988).

Handlungsfäden wenig glaubwürdig, wird weitgehend plausibel, wenn man *The Twenty-Seventh City* als – zumindest in der Konstruktion – cleveren postkapitalistischen Wiedergänger der *Indian captivities* und des Westerns liest. Zumal sich ein zentraler Plotstrang tatsächlich um die Entführung und Geiselhaft der Frau eines der einflussreichsten Bürger von St. Louis dreht, des Bauunternehmers Martin Probst. Zum Ende wird diese neue Auflage des *Indian captives*, Barbara Probst, nach ihrer Freilassung von der Polizei erschossen – womöglich absichtlich, da die Polizeichefin zur Absicherung ihres kriminellen Plans sie eh lieber tot haben wollte. Die Geiselnahme selbst ist ebenfalls eine Drehung weiter geschraubt, sie ist versteckt in einem umfassenderen Täuschungsmanöver, da sie für den Gatten gar nicht als Geiselnahme erkennbar, sondern als Flucht einer frustrierten Ehegattin zu einem Liebhaber getarnt ist. Damit befindet sich die Geisel natürlich in einem verschärften *limbo*, da nur die Entführer wissen, dass sie überhaupt eine Geisel ist, und sich niemand um ihre Befreiung bemüht. Das Resultat ist umso zerstörerischer, da kein „normaler“ Tauschhandel stattfinden kann. Der Ehemann nimmt die Untreue seiner Gattin zum Anlass, selbst untreu zu werden – mit verschiedenen Inderinnen, darunter der Anführerin Jammu – die Geisel verfällt dem Stockholmsyndrom. Sowohl die Geisel, als auch der zurückgebliebene Gatte fallen aber darüber hinaus immer wieder in Traumwelten, in denen sie statt der neuen Affären, ihre alten Ehepartner an ihre Seite fantasieren. Noch eine auf den Kopf gestellte Welt: Durch die reale Entfremdung der versteckten Entführung wird nun also plötzlich das Symbolische – der Ehepartner – zur Fantasie, in deren Szenarien sich ja sonst bevorzugt verlockende Geliebte tummeln. Von Seiten der Terroristen funktioniert der von ihnen genau berechnete aussereheliche Sex *qua* „Frauenhandel“ (zuerst in Gestalt einer forcierten Entfremdung der junge Tochter Probsts, die zu ihrem zweifelhaften Geliebten abhaut, dann als die beschriebene *under cover* Geiselnahme von Barbara Probst) zum Zweck der Zerstörung der einflussreichen WASP-Familie des Bauunternehmers und wichtigen Bürgers Probst. Eine etwas eindimensionale meta-puritanische Gleichung geht hier auf: eine ungeordnete aussergesetzliche Sexualität (ganz in der Spur von Foucaults *Geschichte der Sexualität* geht es dabei um Teenager-Sex, ausserehelichen Sex, und heimlichen Sex zwischen politischen Partnern), leitet prompt die Zerstörung und Korruption nicht nur der

Kernfamilie, sondern auch der gesamten, auf alten Familienclans basierenden politischen Strukturen von St. Louis ein.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass auch in Brian De Palmas passenderweise mit *Obsession* (1976) übertitelter Hommage an Hitchcocks *Vertigo* ausgerechnet ein reicher Bauunternehmer das Opfer einer doppelten Entführung wird. Seine geliebte Frau und die Tochter werden ihm zwecks Erpressung von Geld genommen und sterben – wie er meint – beide bei einer Verfolgungsjagd zwischen Geiselnehmern und Polizei. Die Familie ist gründlich zerstört, woraufhin sein haltloses Fantasieren über diesen Verlust einsetzt – die titelgebende *obsession* – was ihn selbst zu einer Geisel seines obsessiven Wahns werden lässt, dessen Auflösung ebenfalls keine Linderung bringt: Zum Schluss ist der langjährige Geschäftspartner und Freund als Drahtzieher hinter der Entführung entlarvt. Die Gattin starb tatsächlich beim Autounfall, die überlebende Tochter ist ihm in einem inzestuösen Nebel gefährlich nahe gekommen, und dadurch gleichzeitig fremd – also unheimlich – geworden. Die Fantasie von der Rückeroberung seiner toten Geiseltöchter, die ihn fast seine eigene Tochter heiraten liess – ist so in ihrer ganzen Monstrosität entlarvt.³⁰⁸

Die Ermordung der Geisel – wie wir das auch in *Twenty-Seventh City* gesehen haben – als alternative Entschärfung und Implosion des Spannungsgefüges der Geiselnahme ist ein weiteres Puzzleteilchen, das in verschiedenen fiktionalen Geiselgeschichten des 20. Jahrhunderts auffällt.³⁰⁹ Insbesondere gibt es die grelle Variante, dass nicht etwa – wie in *Twenty-Seventh City* – der Geiselnehmer (oder ein dummer Zufall), sondern der Erpresste die Geiseln eigenhändig erschießt, und somit die Erpressung auf spektakuläre und unverhoffte Weise selbst auflöst. Diese Art des Geiselmords dient als Markierung äusserster Brutalität und Skrupellosigkeit, aber auch als Realisierung einer gewaltsam pervertierten Logik der Geiselnahme selbst – quasi als extremste Form des Nichteintretenspakts den Forderungen der Geiselnehmern gegenüber: Wenn das Kernstück einer Geiselnahme die Erpressung mit einer bestimmten Person oder einer Gruppe von Personen ist, dann kann

³⁰⁸ *Obsession* zeigt sich so als typischer „Psycho-Geiselfilm“, wie ich sie im letzten Abschnitt dieses Kapitels besprechen werde.

³⁰⁹ Die Ermordung von Geiseln in der zeitgenössischen Realität geschieht oft im Rahmen dessen, was pauschalisiert als Kampf der Kulturen beschrieben wird. Islamische Gruppierungen töten ihre westlichen Geiseln im Rahmen von Schauhinrichtungen, die als Triumphbild von Macht und Erniedrigung der Übermacht ins Internet gestellt werden. Verfilmt zum Beispiel in Michael Winterbottoms doku-fiktionaler Adaption des Lebens und Sterbens des Wall-Street-Journal-Journalisten Daniel Perlman in Pakistan, *A Mighty Heart* (2007).

natürlich auch der Erpresste selbst diese Erpressung auflösen – und zwar nicht, indem er auf die Forderungen der Geiselnnehmer eingeht, sondern indem er selbst die Geisel erschießt, also das wahr macht, was die Geiselnnehmer drohen. Damit sprengt er den Pakt: Er gibt kein Geld, sondern nimmt stattdessen das Leben, mit dem er erpresst wird. Diese brutale Variante, die als Teil eines beliebten Spiels mit Formeln, als Ausreizung aller Möglichkeiten, aber auch als grundlegende Kündigung des Pakts, der die Geiselnahme definiert, gelten kann, wird bezeichnenderweise oft Nicht-Amerikanern in die Schuhe geschoben. Am Deutlichsten geschieht dies in Brian de Palmas *Usual Suspects*. Weil man die mythenumrankte Figur von Kaiser Sozé (der sich zum Ende natürlich als Kevin Spacey herausstellt) exotisch machen und das ganze Ausmass ihrer Brutalität zeigen will, lässt man Sozé in einem analeptischen Einschub, Frau und Kinder einfach selbst erschiessen, mit deren Erschiessung ein Erpresser ihn bedroht und gefügig machen will. Und auch in Takeshi Kitanos Film *Brother* werden Erpressungen *at gunpoint* konsequent so gelöst, dass der in Amerika gelandete japanische Mafiosi Aniki Yamamoto diejenigen selbst erschießt, mit denen er erpresst wird. Dies dient als wuchtige Markierung einer Fremdheit, die genau dadurch definiert ist, dass sie sich mit schwindelerregender brutaler Konsequenz nicht an die ehernen Gesetze der „amerikanischen Kulturtechnik“ der Geiselnahme hält.

Damit sind wir beim weitesten Feld für „einheimische Geiselnahmen“, beim Actionkino. Darin sind Geiselsituationen – zumindest an der Oberfläche und in konventionelleren Produkten als *Usual Suspects* oder *Brother* – oft einfach ein spannungsfördernder Plottrick, wie er auch in unzähligen TV-Krimis eingesetzt wird. Nicht nur ist jede Geiselnahme eine einfache, in sich geschlossene und gut eingespielte kleine Geschichte mit Wiedererkennungseffekt und klar konturiertem, quasi vorgegebenem Anfang, Mittelteil und Schluss, die durch einen soliden Spannungsbogen verknüpft sind. In Roland Barthes Sinn³¹⁰ ist die Geiselnahme auch schlicht ein typisches handlungstragendes narratives Element, das eine genaue Funktion erfüllt – und im Rahmen von Barthes Terminologie als Kern- oder Kardinalsfunktion beschrieben werden kann, da jede Geiselnahme automatisch eine

³¹⁰ Ich beziehe mich vor allem auf Roland Barthes „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen“, *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt, 1988, 102-143.

Alternative, eine Ungewissheit, ein Risikomoment eröffnet, die „für den Fortgang der Geschichte folgentragend“ (112f.) ist.

Diese in ihren Stationen (und sogar ihren Varianten) vornehmlich klar vorgestanzte (als Teil des sowieso überdurchschnittlich schematisch gebauten Krimis) *petite histoire* hat innerhalb der grossen Romanhandlung also mindestens eine zentrale Funktion: Spannungsaufbau, -ankurbelung, -aufrechterhaltung. Geiselnahmen eignen sich in dieser Funktion auch sehr gut als grosse Klammern, zuständig für die Aufrechterhaltung der Spannung vom Anfang bis zum Ende einer Geschichte. Die Entführung kommt deshalb typischerweise oft ganz am Anfang (oder dann, wenn es droht, langweilig zu werden), zum Abschluss der Geschichte folgt dann die Geiselbefreiung. Dies ist das Modell von *The Searchers*, unzähligen Actionfilmen,³¹¹ aber auch der ersten Staffel (ausgestrahlt 2001) der extrem erfolgreichen Echtzeit-TV-Serie *24* von Fox-TV – mit dem humorlosen *special agent* Jack Bauer (Kiefer Sutherland) als Kopf der *Counter Terrorist Unit* (kurz: CTU) und als legitimer Nachfolger des ebenso humorlosen *special cowboy* John Wayne – umgepflanzt unter das Zeichen des Kriegs gegen den Terror.³¹² Dagegen gehört etwa Bruce Willis' John McClane aus der vierteiligen *Die Hard*-Serie (1988 – 2007), deren erzählerisches und spannungstechnisches Scharnierelement ebenfalls meist Geiselnahmen sind zur Sorte der vermenschlichten proletarischen und weitgehend unideologischen Action-Helden. McClanes ironisch robuste Konstruktion konnte sich denn auch von den Achtziger Jahren in die Neunziger Jahre bis zum erfolgreichen Relaunch *Live Free or Die Hard* 2007 behaupten: Er passte in den Kalten Krieg, in die 90er Jahre ebenso gut wie in den Krieg gegen den Terror. Bevor wir zu den Geiseln von *24* und „Geiselbefreier“ Jack Bauer kommen, zuerst also eine kleine Diskussion von *Die Hard* als verwandelbarem Geiselnarrativ und, im Kern, typischem Produkt der 90er Jahre. Diese Gedanken zu den verschiedenen *Die Hard*-Filmen sollen überdies –

³¹¹ Zusätzlich zum *Die Hard*-Quartett, auf das ich gleich noch zu sprechen komme, vgl. etwa *Hostage*, *Escape from New York*, *Ransom*, *Cadillac Man* und viele andere.

³¹² Tatsächlich liesse sich spekulieren, ob der Serie derselbe phänomenale Erfolg beschert worden wäre, wenn kurz vor der Erstaussstrahlung nicht die Ereignisse des 11. Septembers 2001 passiert wären. Diese hatten – unter anderem – auch die Folge, dass gewisse Elemente der damit fast schon als prophetisch erscheinenden ersten Staffel der Serie vor der Ausstrahlung abgeändert oder gestrichen werden mussten. So zum Beispiel der spektakuläre Anschlag auf ein Flugzeug kurz vor der Landung in L.A: zum einzigen Zweck der getarnten Einschleusung eines Fotografenausweises, der die Terroristen ganz nahe an den zukünftigen schwarzen Präsidentschaftskandidaten David Palmer heranbringt, dem sie nach dem Leben trachten. Die spektakuläre Untat als perfekte Tarnung einer anderen ist ein Modell, das auch mit Geiselnahmen bestens funktioniert – wie wir im Zusammenhang mit *Inside Man* noch genauer sehen werden.

stellvertretend für viele andere Beispiele – zeigen, wie die Geiselnahme als eine von vielen möglichen Spielarten des Actionfilms, sehr locker, flexibel und neudefinierbar eingesetzt wird. Geiselnahme sind meistens auch nicht das alleinige bestimmende Thema eines Actionplots, sondern Teil (bzw. *das* idealtypische Grundmodell) eines ganzen Potpourris an Spannungsmachern und kleinen Gefährdungs- und Rettungsgeschichten, die sich zu einem Actionplot zusammenfügen. Sehr oft geschehen Geiselnahmen als kleine zusätzliche Ereignisse und Begleiterscheinungen eines durch andere Aktionen gesteuerten und definierten Hauptplots.

Wie mit Barthes theoretisiert, ist eine Geiselnahme eine Kardinalfunktion im Plot, die eine genaue Rolle erfüllt, und so Geschichten ins Laufen bringt und diese auch wieder sauber abschliesst. Automatisch liegt bei dieser Funktion das Hauptaugenmerk bei den Geiselnahmebefreier, in zweiter Linie bei den Geiselnehmern, und kaum je bei den gefangenen Geiseln – vor allem auch um zu vermeiden, dass das Ganze zu statisch, zu langsam und zu introspektiv wird. Eine Gefahr, die der Geiselhaft inhärent ist und für den Actionfilm schnell zum Gift werden kann. Die Reflexionsebene ist in diesem Genre nicht ein innerliches Phänomen, sondern eindeutig äusserlich: Die Bewegung, die Tat, die halsbrecherischen Manöver, sind quasi die materialisierten Gedanken der Actionfilme. Zumindest an der Oberfläche geht es in *Die Hard* (wie in *24* und vielen anderen Actionfilmen) stets um tickende Bomben, europäische (oder orientalische) Bösewichte, die als Terroristen auftreten und um Geiselszenarien. All diese Spannungsmacher dienen aber in *Die Hard* letzten Endes meist nur dazu, einen gigantischen Raub zu vertuschen (dies ist, grob umrissen, der Plot der Auflagen 1, 3 und auch 4). Darin lässt sich unschwer eine typische Holzhammerkapitalismuskritik der grossen kapitalistischen Maschine Hollywood erkennen: der ultimative Motor des Bösen (auf beiden Seiten) ist nicht die politische Ideologie, sondern die von der kapitalistischen Matrix gesteuerte Gier nach Geld. Die grössten Kapitalisten stellen sich stets als die grössten Bösewichte heraus. Und umgekehrt. Den Auftakt macht *Die Hard* (1988) als eine klassische Geiselgeschichte im Action-Genre – mit den typischen ironischen Twists und der spielerisch unbeschwerten Tonlage, die das nahende Ende des kalten Kriegs kennzeichnen. Ein deutscher Bösewicht nimmt eine ganze Weihnachtsparty eines globalen Konzerns in der Spitze eines Wolkenkratzers als Geisel und tarnt sich dabei als politischer Terrorist mit Kontakten zu verschiedenen Befreiungsarmeen auf der

ganzen Welt. Gegen aussen (also gegenüber Polizei und FBI) fordert er denn auch pflichtschuldig die Befreiung verschiedener „revolutionärer Brüder“³¹³ als Lösegeld für die Befreiung der Party-Geiseln – diese leeren politischen Forderungen liefern das für die Aufrechterhaltung der Scharade der Geiselnahme notwendige Versprechen der Geiselfreilassung, sobald die Revolutionäre befreit seien. Hinter dieser Fassade raubt der Pseudogeiselnehmer den *vault* (also die Schatzkammer)³¹⁴ der vergeiselten Nakatomi-Firmenspitze aus. Der politische Terrorismus dient als Dekor und Farce, als Deckmantel für einen gigantischen Raub.³¹⁵ Die Geiselnahme ist die zentrale Spannungsklammer und ein Schulbeispiel für den gelungenen Versuch, die eher statische Grundauslegeordnung einer Geiselsituation mit möglichst viel Action zu mobilisieren. Dies wird auch damit erreicht, dass der Held quasi im Alleingang an der Geiselbefreiung arbeitet. Dieser von Bruce Willis stark geprägte John McClane, ist eine komödiantische und ironische Variante des amerikanischen *rogue cops*, der sich nicht um Autoritäten kümmert und der hauptsächlich dadurch erpressbar und extrem motiviert ist, dass seine Frau unter den Geiseln ist. Dass es letztlich nicht um die höhere und öffentliche Sache, sondern um die Motivation durch eine private Liebe geht, ist in diesem massentauglichen Genre sehr verbreitet. Der auch in Drehbuchseminaren eingeforderte *human touch* zeigt oft die äusserste Erzählklammer einer Geiselnahme als Zusammenführung entfremdeter Partner (um nur zwei Beispiele zu nennen: *Die Hard* und *Hostage* (2005), ein weiterer Geiselthriller mit Bruce Willis). Die Geiselnahme erweist sich dabei einmal mehr als Gefühlsverstärker; allerdings nicht im Sinne der komplexen Umkehrungs- und Übertragungsschemie eines Stockholmsyndroms, sondern – banaler – als entbehrungsreiche Notsituation, die den beteiligten Opfern und Helden ihre wahren Gefühle füreinander neu aufzeigt. Ausserdem dient die Geiselnahme als Erlösungsmöglichkeit für einen schwarzen Cop, zu dem John McClane via Funk Vertrauen gefasst hat, und der sich zum Finale mit einem beherzten, lebensrettenden

³¹³ Das falsche revolutionäre Credo ist zudem ironisch unterlegt mit Beethovens „Ode an die Freude“, als völkerverbindende Erkennungsmelodie der Pseudoterroristen wie auch der Aufklärer und der europäischen Union.

³¹⁴ Auf dieses auffallende Wort *vault* als Bezeichnung für die Schatzkammern von Banken und anderen Geldinstituten komme ich gleich nochmals ausführlich zurück im Zusammenhang mit den Banküberfällen mit Geiselnahme von *Inside Man* und *Dog Day Afternoon*. Mit ihm nähern wir uns den Folterkellern des Horrorfilms und blicken gleichzeitig zurück in die Höhle von Brockden Browns *Edgar Huntly*.

³¹⁵ Darin ist *Die Hard* ein Prototyp für den noch eine Stufe weitergehenden *Inside Man*.

Schuss aus seinen Schuldgefühlen wegen einer falschen Erschiessung bei einem Einsatz vor Jahren befreien kann. Die Geiselnahme als quasi messianischer Apparat, in welchem, mit einer kleinen Verschiebung, ein alter Fehler gut gemacht werden kann; indem man in eine ähnliche Situation versetzt wird, wie damals.³¹⁶

Auch *Die Hard II* und *III* enthalten Geiseln Geschichten. Die vierte Auflage, *Die Hard 4.0* wirbelt dann wild alle möglichen Bedrohungsszenarien, die sich *America Under Attack* ausdenken kann, durcheinander: ein grossflächiger Hackerangriff mit Attacken auf das Verkehrsnetz, einem Anthrax-Alarm,³¹⁷ einer Lahmlegung der Börse, des Kommunikations- und Stromnetzes etc. Die panische Diagnose der nationalen Terrorbekämpfer und der Truppen der *homeland security*: ein *System Error* von noch nie dagewesenem Ausmass. Und dies ausgerechnet am 4. Juli, dem symbolträchtigen amerikanischen *Independence Day*.³¹⁸ Als erster Höhepunkt werden zusammengeschnittene Präsidentenredenstücke in Gestalt eines elektronischen Terroristenbriefs ins normale Fernsehprogramm hineingespielen. Ein drohendes Bildtondokument, zusammengestückelt aus TV-Redenfetzen, so wie die alten Erpresserbriefe aus ausgeschnittenen Zeitungsbuchstaben.

Doch was ist genau die Erpressung? Die Forderungen bleiben lange unklar, das letzte Ziel ist aber auch hier ein finanzielles: ein geheimes Gebäude als Supercomputer, als Back-up für das komplette „virtuelle“ Finanznetz des Landes „a back-up for the accumulated wealth of America“³¹⁹ – wer Zugriff zu diesem Netz hat, kann entweder alles Geld auf ein privates Konto abziehen, oder alles löschen. Letzteres hat auch schon der politisch idealistischere Film *Fight Club* (David Fincher; 1999) vorgemacht, mit seinem Guerillaplan durch Sprengung der grössten Kreditkartenzentren „alle Schulden der Welt zu tilgen“. Der Erpresser aus *Die Hard 4.0* fordert dagegen schlicht Geld, damit er das Vermögen lässt, wo es ist: „Everything I’ve broken can be fixed, if the country is willing to pay for it.“

³¹⁶ Dass die ersten beiden *Die Hard*-Filme am Weihnachtstag spielen zeugt ebenfalls davon, dass man das Ganze religiös motiviert wissen will, als Angriff auf die christlichen Amerikaner, von Verbrechern, denen dieses Datum gar nicht heilig ist.

³¹⁷ Vgl. dazu die erhellenden Einsichten zur ideologischen Kriegsführung von Philipp Sarasin in „*Anthrax*“ – *Bioterror als Phantasma*, Frankfurt a. M. 2004.

³¹⁸ Der Weihnachtstag als Stichtag von *Die Hard I* und *II* wurde also abgelöst vom Geburtstag der christlichen Nation, dem 4. Juli.

³¹⁹ Die Pointe: der Terrorist hat dieses Back-up-Programm selbst erarbeitet, als er noch im Dienst der Regierung stand. Was ursprünglich als Sicherheitsmassnahme gegen eine äussere Bedrohung konzipiert wurde, wird so selbst zur ultimativen Bedrohung: die ausgefeilten und ausgefallenen Methoden im Kampf gegen den Terror wenden sich gegen sich selbst.

Unterlegt ist diese Erpressung mit der konkreten Entführung und Geiselnahme von Mc Clanes Tochter, so dass die Angelegenheit auch wirklich wieder zu „seinem persönlichen Kampf“ wird, wie es heisst. Typische post-9/11-Produkte wie *Die Hard 4.0* oder *24*³²⁰ erzählen auch auffällig häufig, dass der (schlimmste) Terrorist selbst ein Amerikaner ist, im Fall von *Die Hard 4.0* ist es ein ehemaliger Programmierer der amerikanischen Regierung, der vor Cyberangriffen auf die computergesteuerten Netzwerke gewarnt hat, aber nicht gehört wurde, und deshalb zum Terroristen wird. Diese Wendung ist zu gleichen Teilen Ausdruck ideologischer Ambivalenz (das Böse kommt letztlich eben doch nicht aus der fernen Fremde, also nicht von aussen, sondern von innen), wie patriotischer Arroganz: man traut den Ausländern den genialsten Plot, das ultimative Strippenziehen gar nicht zu. Für diese Chefposten des Bösen sind nur Amerikaner geeignet³²¹ – genauso wie nur Amerikaner als Bollwerk und aktive Kämpfer gegen den Terrorismus taugen.

Der Einsatz der Geiselsituation in diesem Genre des Actionfilms hält aber noch mehr verborgen. Wie gerade auch *24* exemplarisch zeigt, wird die Geiselnahme im Actionfilm nicht nur als emotionale Aufwühlmaschine, als Beschleunigungsfunktion und als routiniert eingesetzter Spannungsschrittmacher benutzt, sondern immer deutlicher als ein der Folter verwandter „Technik“ inszeniert. Genauer: die amerikanischen CTU-Agenten erscheinen als Folterer im Namen des Gesetzes einerseits – und andererseits werden sie oder ihre Familien zu Geiseln der Terroristen. Wie wir dies schon bei *Rendition* gesehen haben, verhalten sich Folter und Geiselnahme so quasi spiegelbildlich – auf zwei verschiedenen Seiten des Gesetzes. Die verbrecherische Praxis der Geiselnahme (als Erpressung von Werten, Taten oder Gütern) und die verbrecherische aber oft staatlich sanktionierte Praxis des Folterns als Erpressung von Informationen haben eine intime Verwandtschaft. Beide Praktiken haben eine erpresserische Grundstruktur, ein gewaltsamer Hebelarm wird angesetzt. Der Körper des Feinds wird versehrt, oder wird mit Versehrtheit (bis zum Tod) bedroht, um an Informationen zu kommen, oder um kriminelle Aktionen zu

³²⁰ *Die Hard 4.0* ist die zeitgerecht computertechnologisch aufgerüstete Fortsetzung zur stets gleichbleibend schweisstreibenden blutigen Handarbeit von John McClane und ist mit allerlei – durchaus auch augenzwinkernden – Verweisen auf *24* gespickt. Darunter auch die direkte Anlehnung der Eröffnungsszene an die Eröffnungsszene und Familiensituation der ersten Staffel von *24*, mit einem Vater-Tochter-Konflikt (die Töchter erzählen, ihre Väter seien gestorben) und der darauffolgenden Geiselnahme dieser Töchter zwecks Erpressung ihrer – letztlich aber recht unterschiedlich konstruierten – Terroristenjäger-Väter.

³²¹ *Die Hard 4.0* ironisiert auch dies, indem einer der Handlanger des Bösewichts Emerson heisst.

verhindern. Selbstredend haben wir es dabei mit einer typischen Ausprägung dessen zu tun, was Walter Benjamin in seinem Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt“ das „Morsche im Gesetz“ genannt hat; wobei er dieses „Morsche“ auch explizit als Erpressung umschrieben hat. Der Staat wendet mittels – legalisierter oder zumindest präsidial sanktionierter – Folter Mittel an, die zwar vordergründig dem Zweck der Schadensverhinderung dienen sollen, gleichzeitig aber von den Mitteln der Verbrecher nicht mehr zu unterscheiden sind. Das Gewaltmonopol des Staats als breiter Weg zum Schurkenstaat – mit einer versteckten verbrecherischen erpresserischen Grundstruktur als integraler Aspekt dieses Machtmonopols. Dazu gehört auch Zizeks These von der Strukturgewalt der Systeme.

Es geht bei den Actionplots von 24 und Co. zwar an der Oberfläche nicht mehr in erster Linie um Zivilisation und Barbarei, weil sich mit dem amerikanischen Staat und seiner fiktiven *Counter Terrorist Unit* auf der einen, und den terroristischen Angreifern auf der anderen Seite, eigentlich zwei hochzivilisierte, technologisch hochgerüstete Gegner gegenüberstehen. Schon auf den zweiten Blick aber ist genau dieser barbarische oder terroristische Kern jeder modernen demokratischen Gesetzgebung – neben den im jeweiligen Fall geäußerten politischen Forderungen – stets die implizite zweite, sehr grundsätzliche Verhandlungsmasse in diesen routiniert durchgeführten Geiselnahmen. Pate steht hier Jacques Derridas Schurkenkonzept als Dekonstruktion der Demokratie aus seinem letzten Buch, *Schurken*,³²² das die Möglichkeit eines Herausfallens aus allen rechtsstaatlichen Normen aufzeigt.³²³ Diese Gewaltanwendung kündigt auch von der folter- und hinrichtungszentrierten Art des Strafens vor der Einführung des neuen positiven modernen Straf- und Justizsystems, wie es sowohl Foucault, also auch Zizek und Reemtsma immer wieder diskutiert haben.

³²² Jacques Derrida, *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt a. M. 2003.

³²³ Und zwar eben nicht, weil hier eine zurückgebliebene vormoderne Antizivilisation des Islam – Stichwort: Taliban und Bin Laden als Höhlenbewohner – auf unsere aufgeklärte, säkularisierte etc. Hochkultur trifft. Wenn schon von *Clash of Civilisations* (immerhin soviel hat Huntington benannt, es geht nicht um Zivilisation und Anti-Zivilisation), dann müsste man hier von einem *Clash Within Civilisations*, einem Morschen im demokratischen Nationalstaat selber sprechen. Der ebenfalls morsche Terrorismus offenbart eine massive Krise des demokratischen Rechtsstaats, weil dieser zur Terrorismusbekämpfung ohne mit einer Wimper zu zucken seine rechtsstaatlichen Prinzipien über den Haufen wirft, und so die dem Feind zugeschriebene Technik anwendet.

Aber wie ist es nun mit den komplexen philosophischen Gedankengängen von Emmanuel Lévinas, der die Geisel als Metapher für eine unendliche gegenseitige Verantwortung definieren will? Lässt sich auch eine solche, sehr unkonventionelle philosophische Umdeutung der Geiselfigur aus zeitgenössischen Fiktionen herauslesen? Ohne von einer platten fiktionalen Übersetzung von Lévinas' Theoremen auszugehen, und auch ohne Lévinas' Theorie einfach als Analysemodell zu benutzen, muss hier Spike Lees Metageiselfilm *Inside Man* (2006) erwähnt werden.

In *Inside Man* wird quasi Lévinas *light* zum zentralen Scharnier eines zeitgenössischen Geisel- und Heist-Films umgegossen. Gleichzeitig zeigt Spike Lee aber auch eine konsequente, selbstreflexive und eminent zeitgenössische Auseinandersetzung mit der jahrhundertealten amerikanischen Geiselobsession. *Inside Man* kann in aller Kürze als Geiselnahmetheater für einen guten Zweck beschrieben werden. Oder, etwas allgemeiner gesagt, als Geiselnahme im Dienste einer anderen, höheren Sache; darin ist er verwandt, aber keinesfalls deckungsgleich mit Sidney Lumets älterem *Dog Day Afternoon* (1975), von dem gleich noch die Rede sein wird. Zweimal dient eine Bank – die Kirche des Kapitals – als Hauptschauplatz. Dabei steht aber letztlich nicht mehr die Geiselnahme oder der Raub im Vordergrund, sondern eine zusätzliche – ethische – Operation, ausserhalb der Parameter der eigentlichen Geiselnahme, die aber über die bereits mehrfach erwähnte Hebelwirkung der Geiselsituation in Bewegung gesetzt wird.

Sowieso verflüssigen sich in Spike Lees *Inside Man* viele der bekannten Geiselkategorien und -aspekte, um sich dann zu einer Geiselgeschichte zweiter Ordnung wieder neu zusammenzuformen. Dabei wird insbesondere die Geiselnahme deutlich als Element eines grösseren Spiels erkennbar. Das herausragende Merkmal von Spike Lees zweitem New Yorker Post-09/11-Film (nach seiner Trauerarbeit im *Taxi-Driver*-Abkömmling *25th Hour*) ist, dass in *Inside Man* die Geiselnahme nur noch als spektakuläre Deckgeschichte für die eigentliche Aktion dient: Die Geiselnahme in einer Bank in Manhattan ist simuliert, eigentlich geht es bei diesem Überfall um etwas anderes, grösseres, gewichtigeres als um einen Banküberfall mit Geiselnahme. Absichtlich wird also mit der grossen Aufmerksamkeitsgarantie gepokert, die eine Geiselnahme automatisch generiert, um dann im Windschatten der emsigen polizeilichen und medialen Ermittlungen und Bemühungen, die eigentliche

Operation durchzuführen – *undercover*. Hinter dieser als ablenkende „amerikanische Wand“ funktionierenden, täuschend echten Geiselnahme mit fingierten Erschiessungen, Forderungen und Drohungen sowie dem dazugehörigen vermuteten Bankraub, wird ein anderes älteres Verbrechen aufgedeckt.

In direkter Umkehrung zur Normalitätsscharade von „Benito Cereno“ wird in *Inside Man* die Geiselnahme – wie schon in *Die Hard* – selbst zum Theater. Das Ziel ist der Raub sehr vieler, sehr wertvoller Diamanten, die in einem unregistrierten Bankschliessfach liegen, aber mit dem höheren Nebenzweck, damit auch etwas „Gutes“ zu erreichen. Denn letztlich ist die Geiselshow ein Mittel zur Aufdeckung von vergangener verdrängter Schuld und Verantwortung des Bankdirektors.³²⁴ Die Bank heisst *Manhattan Trust* mit der Adresse 20 Exchange Place, der alte Bankdirektor trägt den sprechenden Namen Arthur Case. Damit ist er als eigentlicher *case* (Kriminalfall) von *Inside Man* bereits namentlich markiert, und auch das *corpus delicti* ist bezeichnet: ein *case* (Kästchen), oder anders gesagt, eine unregistrierte *safe deposit box*, in der ersten Filiale der von Arthur Case 1948 gegründeten Manhattan Trust Bank, deren Standort signifikanterweise an der Ecke Broadway und Wall Street – als an der Kreuzung von Theater, Geld und Börsenpoker – liegt. Das Signet dieser Bank zeigt ausserdem ein altes Pilgerväterschiff. Dieses Zeichen der alten Verschränkung von Handel und (missionarischem) religiösem Eifer schlägt die ikonografische Verbindung von der Bankgründung zurück zur Gründerzeit der USA. In besagtem Bankschliessfach befinden sich die in Samtsäckchen abgefüllten Diamanten, geraubtes jüdisches Vermögen aus dem 2. Weltkrieg, und damit die höchst verbrecherischen, wortwörtlichen Grundsteine des Vermögens und Bankenimperiums von Arthur Case; womit auch implizit und doch höchst anschaulich Bertold Brechts altes *bonmot* in Szene gesetzt ist, dass eine Bank auszurauben durchaus vergleichbar sei mit der Gründung einer Bank.

Ebenfalls erwähnenswert ist die Szene, wenn gegen Ende des Films die mit identischen Overalls, Gesichtsmasken und Sonnenbrillen verkleideten Geiseln und Geiselnehmer wild durcheinandergemischt aus dem Bankeingang stürmen, und von nervösen Polizisten zuerst mit Gummischrot beschossen, und dann alle zu Boden gezwungen werden. Die ehemals scheinbar so klar voneinander abgegrenzten Positionen von Geiseln und Geiselnehmern sind sehr schwierig zu unterscheiden

³²⁴ Ein ähnliches Thema wie schon in Spike Lees vorangegangenen Film *25th Hour* (2002).

geworden, ihre scharf abgetrennte Gegenüberstellung ist eine falsche.³²⁵ Geiseln und Geiselnnehmer lassen sich im inszenierten Geiselspiel von *Inside Man* nicht mehr voneinander unterscheiden – zumindest nicht für den ungeübten Zuschauer und erst recht nicht für das Auge des Gesetzes, das sich überdies als käuflich zeigt. Die Spannung der Geiselname ist aufgehoben, vom Schrecken der echten Geiseln einmal abgesehen ist (fast) niemand zu Schaden gekommen ist. Die Geiselnnehmer tarnen sich als Geiseln und sie tarnen ihre Geiseln als Geiselnnehmer, womit – ganz nebenbei – ein Finger auf die generell zu einfachen weil automatisierten Opfer-Täter-Rollenzuordnungen und -unterstellungen in jeder Geiselsituation gehalten wird. Nach dem genial inszenierten Verwirrspiel der Geiselnahme sitzt schliesslich der Chefgeiselnnehmer, wie das von langer Hand geplant war, selbst eingesperrt hinter einer doppelten Wand im wieder eröffneten Bankgebäude (also in einer Art Gefängniszelle) und erklärt uns Kinozuschauern seinen *plot*. Genau eine Woche nach dem Überfall spaziert er ganz unbemerkt und vor aller Augen aus der Bank heraus. Seine Mitgeiselnnehmer waren zwar von der Polizei verhört worden, mussten aber schliesslich wieder freigelassen werden, weil man ihnen nichts nachweisen konnte; das heisst, weil sie ebenso verdächtig oder unverdächtig erschienen, wie die „echten“ Geiseln. Und auch, weil für die Augen der Ermittler immer weniger klar wird, welches Verbrechen überhaupt vorliegt: Die Geiselerbschiessung war eine Inszenierung, in der Bank fehlt nichts mit Ausnahme des ausgeräumten Tresorfachs des Bankpräsidenten, von dem aber noch niemand etwas weiss. Der Polizeichef rät deshalb, den Fall zu begraben. Doch der aufrechte und obsessive *detective* Frazier³²⁶ ahnt etwas, und will der Sache auf die Schliche kommen. Der Geiselnnehmer hat ihm dafür ein *corpus delicti* (einen ebenfalls aus jüdischem Vermögen entwendeten Cartier-Ring) als Spur zum Kriegsverbrecher hinterlassen. Gleichzeitig erhalten wir beim Aufspüren dieses gesellschaftlich hochangesehenen alten Verbrechers einen

³²⁵ Eine Situation, die der in seiner Intelligenz nicht zu unterschätzende erste Film des *Die-Hard*-Quartetts als böser – und in seinem Vertrauen auf den „gesunden Menschenverstand“ auch etwas zu eindimensionalen – Scherz gegen das wissenschaftliche Expertentum bereits sarkastisch durchgespielt hat: Ein Wissenschaftler, der ein (fiktives) Buch mit dem Titel *Hostage Terrorist – Terrorist Hostage* geschrieben haben soll, tritt in einer Nachrichtensendung auf, um die Lage im Nakatomi-Hochhaus zu analysieren: eine gelungene Lachnummer der wissenschaftlichen Analyse verschwimmender Fronten, die aber zehn Jahre später in vielen Filmen und Romanen und auch als Teil meiner Untersuchung durchaus ernsthaft verhandelt wird.

³²⁶ Während der Geiselnahme nennt ihn Russell auch einmal Serpico. Serpico war ein legendärer NYC-Cop, der sein Leben dem Kampf gegen die Korruption im New Yorker Polizeidepartement verschrieben hatte; seine Geschichte wurde vom Regisseur von *Dog Day Afternoon*, Sidney Lumet, 1973 ebenfalls mit Al Pacino verfilmt.

Blick in die ganz normale Korruption von Stadtregierung und Polizei als weitere Variante einer Geiselhaft: Die Mächtigen – bis hinauf zum Bürgermeister – sind über ihre unsauberen Geschäfte und unangenehmen Geheimnisse erpressbar und gefügig gemacht. Diese universelle gesellschaftliche Korruption, die ebenfalls als Geiselhaft funktioniert, wird geschickt instrumentalisiert von dritten Mächten, wie der ominösen Madeleine White (Jodie Forster), die diese Morschheit von Gesetz wie Verbrechen in ihrer Tätigkeit zwecks eigener Gewinnmaximierung geschickt einzusetzen versucht.

Was bis jetzt keinem Rezensenten aufgefallen ist: *Inside Man* ist schon über seinen Titel eine Neuschrift, ein neu verspiegeltes Gegenstück zu John Schlesingers Klassiker *Marathon Man* (1976; nach einem Roman von William Goldman, der 1974 erschien). Die Grundrisse von Personal und Kernkonflikt sind dieselben. Auch der Thriller *Marathon Man* handelt von einem Altnazi und einer *safe deposit box* mit vielen Blutdiamanten, die ihm ein sorgenfreies Leben garantieren. Dazu kommt eine diffuse Organisation³²⁷ – „The Division“ – mit Verbindungen zur Politik, die den Nazi zuweilen stützt und schützt, dann wieder bekämpft; sowie ein ziviler Gegenspieler, in Schlesingers Fall ein hochintelligenter Geschichtsstudent. Der Altnazi und seine Schutzleute entführen und foltern den ahnungslosen Geschichtsstudenten Thomas „Babe“ Levy, weil sie meinen, er wisse etwas über diese *safe deposit box* mit den Diamanten und den versteckten Nazi. Zum Schluss bringt Babe Levy den Nazi eigenhändig zur Strecke: Er ertrinkt mit seinen Diamanten in einem Wasserversorgungswerk der Stadt New York.

Es sind ganz klar verschiedene Geschichten, die erzählt werden, die offensichtlichen Unterschiede interessieren uns hier nicht, die entscheidende Verschiebung zwischen *Marathon Man* und *Inside Man* ist aber eine genuin politische – die sich als grundsätzlich verschiedene Erzählstrategie und Geiselfiguration manifestiert. So hilft der Vergleich der beiden Filme zu erkennen, was das Entscheidende von *Inside Man* ausmacht. Während der gehetzte *marathon man* (Dustin Hoffman) quasi vom wiedergekehrten Realen der Geschichte (verkörpert im Altnazi Szell) „überfallen“ und zu dessen Spielball, Geisel und Folteropfer wird, bis er es dann zum Schluss

³²⁷ Weder CIA noch FBI, wie im Film erklärt wird. Die Organisation erledigt die Geschäfte, die für beide Geheimdienstorganisationen zu heiss sind und muss sich dabei die Finger sehr schmutzig machen – dies impliziert u.a., dass die Division-Leute zwischenzeitlich mit dem Kriegsverbrecher und Nazi zusammenarbeiten, mit nur noch einem vagen Bezug zum *greater good*, das diese Zusammenarbeit für die Gemeinschaft bringen könnte.

mühsam niederringt, nimmt Dalton Russell (Clive Owen) aus *Inside Man* den Lauf der Geschichte souverän selbst in die Hand, indem er sich zum – nicht ganz uneigennütigen – Akteur für eine zumindest symbolische Gerechtigkeit auf Erden befördert. Dagegen ist Babe Levy leidend verstrickt in die traumatische Geschichte vom Selbstmord seines Vaters, der während der McCarthy-Hexenjagd verfolgt wurde, und sich schliesslich das Leben nahm.

In beiden Filmen manifestiert sich die entscheidende Plot-Dimension als Geiselszenario: Im fiktiven strategischen Ablenkungsgeiselnehmer als hegemonischer Herr der Lage (in *Inside Man*) und in Levy als Szells Foltergeisel, die im übertragenen Sinn auch Geisel einer traumatischen Familien- und Vater-Geschichte ist (und über die Nazisache auch der Geschichte im kollektiven Sinn [in *Marathon Man*]). Entscheidend ist: Die Motivation der Akteure in *Inside Man* ist keine moralisch reine. Diese Geiselnehmer sind keine Märtyrer, wie sich ihr Anführer einmal ausdrückt. Aber ihre Tat lässt sich – gerade in ihrem Beharren auf einer notwendigen Unreinheit – als ethische³²⁸ beschreiben, jenseits von romantischem Gutmenschentum. Wohl gerade auch deshalb steckt der Geiselnehmer zum Schluss dem aufrechten ermittelnden Polizisten Frazier einen der Blutdiamanten unbemerkt in die Tasche. Als Besiegelung der unorthodoxen Kooperation von Gesetz und Geiselnehmer – und als Zeichen und Mahnung, dass auch er, der scheinbar unbestechliche, unerschrockene Ermittler kein Heiliger ist. Ob der aufrechte Cop den unstatmässig erhaltenen Diamanten zurückgeben wird, lässt der Film offen.

Statt einer Opfer- und Ermächtigungsgeschichte wie *Marathon Man*, erzählt *Inside Man* eine (mindestens prototypisch revolutionäre) souveräne Tat – verkleidet als fingierte Geiselnahme, die sich damit einmal mehr als verwandelbare und umdeutbare Figuration erweist. Im Fall dieser Weiterentwicklung von *Inside Man* – analog zu der von Roland Barthes beschriebenen Verwandlung und Versteinerung von historischen, konkreten Momenten und Zeichen in überzeitliche Mythen (*Mythen des Alltags*) – entpuppt sich die Geiselnahme als Tathülle mit hohem Wiedererkennungswert und Ablenkungswert, hinter deren Tarnschirm sich eine andere, die eigentliche Tat verstecken und ankurbeln lässt. Damit zollt *Inside Man* nicht nur der historisch durchwachsenen, uramerikanischen Geiselobsession klug und

³²⁸ Ethisch im Sinn von Jacques Lacans etwas unorthodoxer Definition von Ethik als „seinem Begehren nicht/nie nachzugeben“ – die Testfrage für ethisches Verhalten lautet: „Have you acted in conformity with the desire that is in you?“ (zit. in Evans, 57).

(selbst)reflexiv ihren Tribut, sondern transzendiert als Geiselschichte zweiter Ordnung auch im oben beschriebenen radikal ethischen – und keineswegs nur in einem oberflächlich heroischen oder moralischen – Sinn diverse politische und symbolische Ebenen; namentlich auch die Ebene des explizit aufgeworfenen Themas des faustischen Pakts. Der überführte Bankdirektor fasst seine lukrative Kooperation mit den Nazis in die alte, protestantische Formel, er habe seine Seele dem Teufel verkauft, und seither versuche er verzweifelt – unter anderem mit seinen vielen wohltätigen Spenden – sie wieder zurückzukaufen.³²⁹ Die Tatsache, dass er mit dem Geiselnahmeablenkungstrick mühelos überführt und entlarvt wird, zeigt sehr schön, wie die amerikanische Figur der Geiselnahme, eingesetzt als List, das europäische Motiv des faustischen Pakts mühelos einfasst und überblendet. So wie die Inszenierung eines Bankraubs mit Geiselnahme, die verbrecherischen Grundlagen der Bankgründung offenlegen kann. In einem letzten Akt der subtilen und effizienten Zurechtrückung wird über das dem Baron de Rothschild zugeschriebene Zitat „When there’s blood on the streets buy property“ das antisemitische Stereotyp der Juden als Profiteure und Financiers von Kriegen zwar zuerst evoziert – dann aber konsequent auf den wahren Profiteuren und mit den Nazis paktierenden Übeltäter angewandt: Arthur Case.

Einen Bankraub mit Geiselnahme der kritisch verwandten und doch ganz anderen Art inszeniert Sidney Lumets *Dog Day Afternoon* (1975 – also ein Jahr nachdem Patty Hearst entführt wurde). Die beiden Geiselnehmer sind das Gegenteil des smarten in jedem Moment souveränen Verbrecher-Quartetts von *Inside Man*³³⁰ – sie sind von Beginn an überfordert, ihr Plan geht trotz kleiner triumphaler Momente schief, es liegt kaum Geld im Safe und die gewaltsame Auflösung ist ein Ende in Schrecken. Dies hat auch damit zu tun, dass *Dog Day Afternoon* auf einer wahren Geschichte beruht, die Lumet quasi mimetisch abbildet; dies geht soweit, dass der von Al Pacino gespielte Geiselnehmer, seinem *real life* Vorbild aufs Haar gleicht.

³²⁹ Das Geständnis im Wortlaut: Madeleine White: „In a nutshell that you got rich, doing business with the Nazis during the Holocaust.“ – Arthur Case: „Yes. It was 60 years ago I was young and ambitious. I saw a short path to success and I took it. I sold my soul. And I’ve been trying to buy it back ever since.“

³³⁰ Dies neben vielen inhaltlichen Überschneidungen: die Pizzabestellung, der Asthmaanfall, die Jet-Forderung. *Dog Day Afternoon* wird in *Inside Man* auch einmal explizit als Referenzpunkt erwähnt, als Detective Frazier zu Geiselnehmer Russell sagt, er kenne doch sicher *Dog Day Afternoon*. Darum sollte er auch wissen, dass die Forderung nach freiem Geleit und einem Jet nie erfüllt werde. Und es werden zwei Schauspieler in beiden Filmen eingesetzt: Marcia Jean Kurtz spielt zweimal eine Geisel mit Namen „Miriam“, Lionel Pina gibt in beiden Filmen den Pizzalieferanten.

Bereits im dem Filmdrehbuch zugrundeliegenden Artikel aus dem *Life* Magazin, übertitelt mit „The Boys in the Bank“ wurde der Geiselnnehmer John Wojtowicz mit Al Pacino verglichen.³³¹ Im selben Artikel redet eine Mitarbeiterin der überfallenen Chase Manhattan Bankfiliale recht wohlwollend über die Geiselnnehmer und bezeichnet sie an einer Stelle sogar als ideale – da unterhaltsame – „Gäste bei einem Abendessen“. Im Film zeigt sich der Geiselnnehmer ausserdem als quasi perfekter Gastgeber: Sonny bezahlt sogar die Pizzas, die er für sich und die Geiseln bestellt hat. Damit klingt einmal mehr das (etymologische) Gastfreundschafts- und Gastmahlthema an. Und wie bereits in *Inside Man* weist die auffällige Besorgtheit der Geiselnnehmer um das leibliche Wohl ihrer Geiseln³³² als „Gastmahltest“ zielgenau den Interpretationsweg, nämlich dass bei diesen Geiselnahmen das Freund-Feind-Schema hinterfragt werden muss. Dass hier also die Dinge nicht so einfach liegen, wie sie zuerst scheinen, dass diese Geiselnnehmer irgendwie „Gutes“ im Schilde führen.

Bildsprachlich reiht sich *Dog Day Afternoon* bereits mit dem Vorspann in die Serie legendärer New-York-Filme (von *Mean Streets* und *Taxi Driver* über *25th Hour* bis *Inside Man* und *In the Cut*) wir sehen die „ungewaschenen“ Strassen New Yorks während eines heissen Sommertags als typisches *tableau* mit der Vorahnung einer Eskalation. Als Geiselfilm zeigt *Dog Day Afternoon* die zaghafte Verbrüderung (dies im Gegensatz zur strategischen Verwischung und Unkenntlichmachung in *Inside Man*) von Geiseln und Geiselnnehmern – gegen Polizei, FBI und die anonymen Bankenbosse. Dabei erstet einerseits der Geiselnnehmer als Volksheld und Medienstar (mindestens so lange, bis er als schwul geoutet wird) und eine neue Front wird gezogen: Geiselnnehmer und Geiseln bilden gewissermassen eine gemeinsame Gruppe – Polizei, FBI und Medien die andere. Als Losung der Verbrüderung von Geiselnnehmer und Zaungästen dient der skandierte Verweis auf den blutig niedergeschlagenen Gefangenenaufstand von Attica, der 1971 stattfand:³³³ „ATTICA! ATTICA! REMEMBER ATTICA?“

³³¹P.F. Kluge und Thomas Moore, „The Boys in the Bank.“ *Life*, 22. September 1972, 66-74 . „Now she spots the second robber, John Wojtowicz, a dark, thin fellow with the broken-faced good looks of an Al Pacino or a Dustin Hoffman, ...“ (66). Im Film heisst John Wojtowicz dann Sonny Wortzik.

³³² In *Inside Man* wird eine Nachricht nach draussen geschickt mit der Inschrift: „Fifty hungry people need food now.“

³³³ Gefangene hatten sich nach der Erschiessung eines Mitinsassen durch Wärter zu einem Aufstand zusammengeschlossen, um eine Verbesserung ihrer schlechten Haftbedingungen zu erpressen. Die

Sonny Wortzik (Al Pacino) ist ein Volksheld, in dem auch Walter Benjamins Gedanken zum grossen Verbrecher aus seinem bereits mehrfach zitierten Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt“ eine konkrete Gestalt annehmen:

...wie oft schon die Gestalt des ‚grossen‘ Verbrechers, mögen auch seine Zwecke abstossend gewesen sein, die heimliche Bewunderung des Volkes erregt hat. Das kann nicht um seiner Tat, sondern nur um der Gewalt willen, von der sie zeugt, möglich sein. In diesem Fall tritt also wirklich die Gewalt, welche das heutige Recht in allen Bezirken des Handelns dem einzelnen zu nehmen sucht, bedrohlich auf und erregt noch im Unterliegen die Sympathie der Menge gegen das Recht. (183)

Genauer lässt sich Sonnys Faszination für die Masse der Zaungäste nicht beschreiben, und das ausführliche Zitat, in dem Benjamins gesamte Gewalttheorie *in nuce* anklingt, sollte auch im Blick zurück auf all die Geiselnnehmer, die wir bereits diskutiert haben, erhellend sein: Ein Geiselnnehmer nimmt das im Machtmonopol der staatlichen Institutionen unsichtbar gebündelte Recht mit einem Gewaltschlag in die eigene Hand – und verschafft sich so quasi einen Abglanz des Göttlichen.

Als klar wird, dass der Geiselnnehmer Sonny homosexuell ist, und den Banküberfall nur unternommen hat, um seinem Freund, den er in einer inoffiziellen Zeremonie auch geheiratet hat, eine Geschlechtsumwandlung zu ermöglichen, wendet sich das Blatt erneut. Die Geiselnahme kippt nun plötzlich vom schillernden klassenkämpferisch angehauchten Volksaufstand eines Einzelnen zum Ersatzdrama für eine ungewöhnliche Liebesgeschichte, im Zeichen eines amourösen und auch etwas verrückt-verzweifelten Rückeroberungsversuchs, also innerhalb eines letztlich privaten Antagonismus. Trotzdem lässt *Dog Day Afternoon* gerade in seiner selbstverständlichen Darstellung der Homosexualität, in seiner Neuziehung der Fronten und seiner generellen Anti-Establishment-Stossrichtung offen politische Töne anklingen, was den marxistisch und psychoanalytisch geschulten Denker Fredric Jameson 1977 inspirierte, zu untersuchen, ob *Dog Day Afternoon* tatsächlich ein genuin politischer Film sei.³³⁴ Seine Schlussfolgerung lautet: nein, aber. Und der Vollständigkeit halber muss auch gleich angemerkt sein, dass gemäss Jamesons

Verhandlungen verliefen holprig, schliesslich wurden die meuternden Gefängnisinsassen mit Gewalt übermannt, 39 von ihnen starben.

³³⁴ Fredric Jameson, „Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film,“ *College English*, Vol. 38, Nr. 8 (=Mass Culture, Political Consciousness and English Studies), April 1977, 843-859. Oder, leicht gekürzt, in: *The Jameson Reader*, hrsg. von Michael Hardt und Kathi Weeks, Oxford und Malden 2000, 288 – 307. Ich zitiere aus dem ungekürzten Essay.

streng marxistischen Parametern – innerhalb derer das Primat des Klassenkampfes als Marke des genuin Politischen absolut gilt – auch *Inside Man* kein politischer Film ist. Er ist es aber, wie ich versucht habe zu zeigen, auf einer anderen neuen Ebene; mit einer, in der Verhandlung der Korruptionsfrage, überdies mindestens so radikalen Establishment-Kritik wie *Dog Day Afternoon*. Seiner grundsätzlichen Skepsis zum Trotz, sieht Jameson *Dog Day Afternoon* allerdings als sprechendes Symptom für die neue Unmöglichkeit einer adäquaten ästhetischen Repräsentation konkreter Verhältnisse und sozialer Klassen im Zeitalter des globalisierten Kapitalismus. Einzig und ausgerechnet in einem der schlimmsten Auswüchse kapitalistischer Kommodifizierung, in seinem speziellen Einsatz des Hollywood-Starsystems sieht Jameson für *Dog Day Afternoon* ein minimales Wahrheitsmoment – allerdings im Scheitern – aufblitzen: Durch die Besetzung des Geiselnähmers mit einem bekannten Hollywoodstar (Al Pacino) und seines aufgeregten polizeilichen Gegenspielers Maretti mit einem dem Massenpublikum unbekannten Charakterdarsteller (Charles Durning) und dazu dem im Hollywoodsystem leeren, weil ebenfalls unbekannten Gesicht des bekannten TV-Schauspielers James Broderick, der den undurchsichtigen FBI-Agenten Sheldon spielt, vermag *Dog Day Afternoon* – mit Jamesons Worten – genau jene „limitierte Authentizität“ herzustellen, die angesichts der schwierigen Lage gerade noch möglich ist. Denn dieses spezielle Starsystem von *Dog Day Afternoon* funktioniere als „analogon“ (858) für das grundsätzliche Darstellungs- und Authentizitätsproblem im globalisierten Kapitalismus.

Bleibt man nun für einen kurzen Moment bei einer marxistischen Analyse und zieht einen kurzen Textabschnitt aus Marx' Mehrwerttheorie mit in Betracht,³³⁵ den Jameson nicht verwendet, lässt sich Benjamins schillerndes Bild vom „grossen Verbrecher“ um eine nüchterne Facette ergänzen. Karl Marx' kleiner ironisch-dialektischer Seitenblick beschreibt das Verbrechen als emsige Produktionsstätte, die nicht zuletzt verschiedene andere Berufszweige (von der Polizei bis zu Krimiautoren) mit Arbeit beliefert. Unter dieser radikal entzauberten Sichtweise erscheint der Geiselnäher, der schillernde Verbrecher und Volksheld mit Klassenkampfphrasen auf den Lippen, plötzlich schlicht als produktiver Arbeiter, der

³³⁵ Karl Marx, „Abschweifung (Über produktive Arbeit),“ *Theorien über den Mehrwert*. MEW 26.1. Berlin 1968, 363 - 365.

von den Medien über die Polizei und das FBI auch einer Unmenge von weiteren Leuten Arbeit verschafft. Dies wird insbesondere in Anbetracht von Sonnys eigener Mittel- und Arbeitslosigkeit zum bedeutsamen Aspekt.

Inland Empire Reloaded: Der Schauplatz Psyche. Geiselnahmen in Wahn, Horror – und als Mittel zur Eheschliessung. Von *King of Comedy* bis *Cape Fear* und *Saw*

Eine mit *Dog Day Afternoon* verwandte Legierung der leichten Wahnhaftigkeit mit einer verzweifeln machenden Arbeitslosigkeit inszeniert auch Roger Donaldson in seiner kleinen Geiselfarce *Cadillac Man* (1990), die in aller Kürze als hysterische Geiselkomödie mit tragischem Unterton beschrieben werden kann, in welcher die Geiselnahme gewissermassen als Wutventil und Arbeitsbeschaffung für einen in mancherlei Hinsicht entmachteten und verrückten Arbeitslosen (Tim Robbins) dient. Diese These vom Verbrechen als Arbeit ergänzt auch unsere Analyse von *Civic Duty* um eine zusätzliche Interpretationsfacette. Vor allem aber bereitet die Arbeitsbeschaffungsthese den Übergang zum Abschluss dieses Postmodernetils, der Geiselnahme als Wahn und Horror. Als Übergang dient Martin Scorseses Film *The King of Comedy* (1982), worin sich Wahn und Beschäftigungslosigkeit ideal verschränken, aber ohne in Gewaltorgien und Irrsinn abzudriften. Ein irrlichternder arbeitsloser *comedian*, Rupert Pupkin (Robert DeNiro), will sich mit aufdringlichem Kampfgeschwätz, Dreistigkeit und schliesslich mit Geiselschrecken den Weg zur eigenen Comedy-Show bahnen. Als erstes springt ein Wortspiel ins Auge. Wer im U.S.-Zusammenhang eine eigene TV-Show hat, nennt sich *host*, die Eingeladenen (andere *comedians*, Schauspieler und Prominente) sind die *guests* – womit wir bereits wieder mittendrin sind im etymologischen Wortspiel um Gastgeber, Gast und Geisel. Überhaupt ist *King of Comedy* eine clevere Inszenierung zum semantischen Feld von Gastgeber- und Gastrelationen, die aus der Bahn laufen. Pupkin macht sich aufdringlich an den erfolgreichen TV-Host Jerry Langford (gespielt vom *real life comedian* Jerry Lewis) heran, ist aber natürlich erfolglos in seiner Inszenierung als guter Freund Langfords. Dies mündet in einer grotesken Auseinandersetzung in Langfords Landhaus, wo Pupkin und seine Freundin einfach mit Sack und Pack

auftauchen und vor dem Personal so tun, als seien sie geladene Wochenendgäste und gute Freunde Langfords. Als ob sich durch diese leibhaftige Installation die Realität plötzlich magisch in Pupkins Fantasiesszenario verwandeln liesse und er so zum Freund der *celebrity* werden könnte. Schliesslich entführt Pupkin Langford, um auf diesem Weg den Produzenten zu zwingen, ihm ein Paar Minuten als Gast-Comedian in Langfords Show zu gewähren. Die Erpressung lautet: Ich gebe Euch Jerry Langford zurück, wenn ihr mir fünfzehn Minuten Gastrecht in eurer in eurer Show gewährt. Währenddessen serviert seine Komplizin der Geisel Langford ein groteskes Gastmahl bei Kerzenlicht. Man geht auf diese Erpressung ein, und Rupert Pupkins *fifteen minutes*, während derer er sein zerschlissenes Leben in Armut und als verwahrloses geplagtes Kind zweier Alkoholiker als bitterböse *comedy routine* aufbereitet, machen ihn tatsächlich berühmt – auch seine Verhaftung kann dem nichts mehr anhaben. Er schreibt im Gefängnis seine Memoiren, die zum Bestseller werden. Wir haben hier also den typischen amerikanischen Traum, erzwungen mit einer Geiselnahme, deren Hebelarm – in diesem Fall sogar mit nachhaltigem Erfolg – einen leicht verrückten *nobody* in einen berühmten *somebody* verwandelt. Auf einer zusätzlichen Ebene erscheint Pupkin als Geisel seines Wahns bekannt und anerkannt zu werden. Er lebte anfänglich sinnigerweise in einem Kellerzimmer, in dem er sich eine Scheinwelt aus Pappkartons (mit Showstars und Publikum) aus Grössenwahnfantasien von sich als berühmtem Komödianten entwarf und diese szenisch auslebte. Seine wahnhaftige Geiselzelle funktionierte so als Tag- und Nachtraum-Studio mit zurechtgebastelten Kulissen. Ausgehend von diesen ausufernden Tagträumen (in denen er sich mit Monologen als berühmten Freund Jerry Langfords oder als Talk-Show-Host vor einem Millionenpublikum inszeniert), lässt sich die darauffolgende Geiselnahme nicht nur als revolutionärer Machtumsturz denken, sondern auch als Realisierung der vorangegangenen imaginären Umkehrung der Verhältnisse im Tagtraum, dessen hochfliegende Szenarien in ihren Wunscherfüllungsmotiven ebenfalls an die Positionsvertauschung der Geiselnahme erinnern. Pupkin, der arme und armselige Niemand träumt sich vom Gast zum *host* und so bis zum „King of Comedy“. Dieses Fantasiesszenario wird – mit punktueller Geiselnahme – dann auch wahr gemacht. Damit dient *King of Comedy* als Erinnerung, dass die wunderbaren Macht- und Positionswechsel einer Geiselnahme sich nicht nur in den Mechanismen und Fantasien des Tagtraums wiederfinden,

sondern insbesondere auch in den *from rags to riches* Projektionen des gemeinschaftlichen amerikanischen Traums – einer Art inoffiziellen Staatsideologie, die aber auch in der *Declaration of Independence* mit dem niedergeschriebenen Recht auf eine *pursuit of happiness* angelegt ist. Insbesondere ist der amerikanische Traum damit auch als mechanistische Fantasie entlarvt. Als wollte Scorsese mit *The King of Comedy* sagen, dass wer sich solche Aufstiegsfantasien auf die Fahne schreibt, damit rechnen muss, dass sie nicht bloss brav erarbeitet, sondern schlicht erzwungen werden. Jede Nation (und ihr ideologischer Massentraum) kriegt, was sie verdient.³³⁶

Auf unheimliche Weise in die umgekehrte Richtung läuft diese Übereinanderlagerung von amerikanischem Traum und Geiselnahme in Robert Aldrichs bitterböser Abrechnung mit Berühmtheitsgeilheit, Showbusiness und der menschlichen Verschlagenheit, die das *celebrity*-Geschäft auslösen kann, *Whatever Happened to Baby Jane* (1962). Darin erscheint der Traum vom Erfolg quasi rückwärts geträumt und so transformiert in einen Alptraum. Baby Jane, ein gealterter ehemaliger Kinderstar (Bette Davis), „betreut“ ihre in späteren Jahren als Schauspielerin sehr viel berühmter gewordene, jetzt querschnittgelähmte Schwester Blanche (Joan Crawford) im ersten Stock ihres gemeinsamen Hauses zuerst als Gast des Hauses und hält sie später immer mehr gefangen. Dabei spielen auch Schuldgefühle mit, da sie für die Querschnittlähmung verantwortlich ist, wie sich zum Schluss herausstellt. Die eigentliche Geiselnahme beginnt, als Baby Jane meint mitzuhören, dass Blanche das Haus verkaufen, und sie selbst in eine psychiatrische Anstalt stecken will. Dies wird nun mit Gewalt verhindert. Blanche wird nun noch systematischer von der Aussenwelt abgeschnitten; auch als Racheaktion für deren Filmerfolge und als Versuch, Baby Janes eigene Bedeutung als Kinderstar wieder in den Vordergrund zu rücken. Die Gastgeberin und Geiselnehmerin Baby Jane serviert ihrer Schwester eine tote Ratte und deren geliebter toter Ziervogel zum Abendessen und fälscht Schecks zwecks Geldbeschaffung für ihre eigene Alkoholsucht. *Whatever Happened to Baby Jane* zeigt so einen amerikanischen Alptraum von verblichener gekränkter ehemaliger Berühmtheit, die nie mehr zur alten Grösse und Strahlkraft zurückfinden wird, und eine vom Wahn getriebene Geiselnehmerin, die

³³⁶ Zu den diversen Facetten des amerikanischen Traums (bis hin zu den Implikationen, wenn er, wie dies der Komiker Andy Kaufman tat, quasi fundamentalistisch, *to the letter*, geträumt wird, vgl. Florian Kellers Buch *Andy Kaufman – Wrestling with the American Dream* (2005).

sich mit der Geiselnahme einen prekären Status Quo erhalten und bittere Realitäten vom Leib halten will. Da es in dieser Anlage kein Lösegeld geben kann (Blanche müsste versprechen, dass sie das Haus nicht verkauft und Baby Jane nicht in ein Heim stecken wird, was nach allen Vorkommnissen und klaren Zeichen des Wahnsinns kein plausibles Szenario ist), ergibt sich ein Ende in Schrecken, Wahn und im – vermutlichem – Tod der geschwächten Geisel.

Die zur Geiselnehmerin gewordene Hausherrin und Gastgeberin Baby Jane darf als Vorläuferin und Patin für eine Reihe von amerikanischen Geiselnehmern gelten, die von einem Wahn getrieben oder gefangen sind: Sie nehmen Geiseln, denen dann eine Horrorbehandlung angediehen wird, deren Ausgang weitgehend ungewiss ist. Oft verschwimmt in diesen Szenarien die konkrete Erpressung und damit auch die Forderung gegen was sich die bedauerlichen Geiselopfer wieder in die Freiheit tauschen könnten, was die Lage natürlich verschärft. Man könnte auch sagen, die (Psycho)Folter löst hier die Verhandlung ab. Das Genre in welchem diese Geschichten erzählt werden, ist meist dasjenige des Horror- oder Psycho-Thrillers. Es handelt sich um Fortsetzungen einer Variante der *Gothic Literature* – vorgespurt durch Edgar Allan Poe und Brockden Brown – die sich als Geiselnahmen und Psychodramen exemplarisch ausprägen, und oft auf ein paar wenige Protagonisten beschränkt sind. Diese klaustrophobisch wirkende Personalreduktion geht so weit, dass es in diesen Geschichten wiederum kaum ein Aussen zur Geiselsituation gibt: die Geiseln sind gleichzeitig die Erpressten geworden, die ihr eigenes Lösegeld finden müssen – was den psychologischen *terror* natürlich erhöht.

In diesen Situationen sind ein glimmender, latenter und dann schlagartig explodierender Wahn, etwas, was diffus als „das Böse“ auftritt, aber auch eine verrätselte Rückkehr von Verdrängtem die Auslöser der Geiselnahme. Die eigentliche Erpressung, Verhandlung und Auslösung sind dementsprechend schwierig zu orten und zu dekodieren, weil sie meist nicht mehr unter den bekannten, einfach zu durchschauenden symbolischen Gesichtspunkten eines *quid pro quo* ablaufen. Die Geiselnehmer sind Verkörperungen eines „absolut Bösen“, das sich oft jenseits der Halterung von Verhandlungsmöglichkeiten bewegt. Auch wir selbst – als Leser und Zuschauer – werden zu faszinierten Geiseln der filmischen Geiselnehmer; und zwar sowohl der intradiegetischen Entführer wie auch der Regisseure und Autoren. Wir beobachten (auf die fiktive sprichwörtliche Folter) gespannt die

Geiselopfer und ihre Entführer (nicht selten auch die Opfer primär durch die Augen ihrer Entführer), und dürfen uns im gesicherten, weil bekannten Regelrahmen des Thrillers mit seiner meist verlässlichen narrativen Struktur und in Kenntnis der elementaren Horrorfilmgesetze fragen, wer zum Abschluss überleben wird und ob der Geiselnnehmer davonkommen wird. Die Unversicherheit und scheinbare Regellosigkeit, der die Opfer ausgeliefert scheinen, findet also quasi ihre umgekehrte Entsprechung in der vom Genre vorgegebenen Regelsicherheit und auch Absehbarkeit, der ich mich als Zuschauerin und Leserin anvertrauen kann.

Die Szenarien gleichen oft sadistischen Psycho-Experimenten, mit Abraham/Torok könnte man aber auch durchaus von einer phantomatischen Rückkehr eines Verdrängten reden. Als ob in diesen Horrorfilmen die *black boxes* der puritanischen *captivities* und die in ihnen durchexerzierten Ängste quasi aus dem Nichts heraus wieder aktiviert und ausagiert würden, in einem zu Tage tretenden, scheinbar übermächtigen Zwang, Männer und Frauen in Kellerlöcher zu zerren und sie dort zu quälen. Auf einen zweiten Blick lichtet sich auch oft der Eindruck einer Motivlosigkeit und es werden sowohl Auslöser wie Erpressungsgrund sichtbar; in manchen Fällen sogar eine Art „Lösegeld“. Die rigiden alten puritanischen Muster und allegorischen Einfassungen (in denen die Geiselnahme als Gottes Prüfung, Gnade und Erlösung interpretiert und zur Erbauung der Gläubigen instrumentalisiert wird) erstehen in diesen zeitgenössischen Horrorfilmen neu als durchaus regelkonforme, monströse, moralische Parabeln,³³⁷ getrieben von Wahnsinn, Rachedurst, Selbstjustizfantasien und der Lust am Quälen.

Im besten Fall werden diese Faktoren reflektiert und selbstbewusst dargestellt, wie in *Cape Fear* (1991; gemeint ist also Martin Scorseses Remake von J. Lee Thompsons Original von 1962). Darin feiert die alte religiöse Schicht eine ins Monströse verdichtete und verkehrte Wiederauferstehung – und eine überraschende Überlagerung und Verkörperung: Der Stalker und Geiselnnehmer Max Cady (Robert de Niro) tritt nicht nur auf als gefährlich verrückter Racheengel, sondern auch als brutaler, wahnhaft getriebener Wanderprediger, der seinen Rachefeldzug mit

³³⁷ Was Roger Ebert aus Anlass seiner Kritik zu Peckinpahs *Straw Dogs* über die Gewalt- und Ausmerzungsstruktur von Westernfilmen sagt (mit Peckinpahs *The Wild Bunch* als Ausnahme), gilt ebenso auch für das Horrorfilm-Genre: Es regiert darin meist eine sehr selektive Gewaltanwendung, die Tötungen sind streng rassistisch-moralistisch organisiert. Allerdings ist gerade in den Horrorfilmen diese (rassistische, sexistische etc.) Regelmäßigkeit des Sterbens oft so überdeutlich inszeniert, dass sie eine entlarvende Wirkung hat und damit – im besten Fall – selbstreflexiv ist.

Bibelsprüchen vorpflastert. Der Film, erscheint darüber hinaus als „reminiscence“ – man könnte auch sagen, als *captivity narrative* – des Teenagers Danny (Juliette Lewis), die erzählt, wie sie zusammen mit ihrer Familie von Max Cady verfolgt, erpresst und gefangen gehalten wird. Sie hat das erste und das letzte Wort – das sinnigerweise „The End“ lautet, als hätte sie uns das Vorangegangene alles aus ihrem Tagebuch vorgelesen – und so bleibt auch die Interpretationsmöglichkeit deutlich offen, dass wir es bei *Cape Fear* mit einer wilden Teenager-Fantasie zu tun haben; oder mit der Geburt einer Schriftstellerin. Damit ist auch das – weiterentwickelte – altbekannte Genre des weiblichen *captivity narrative* und die explizit gezeigte Attraktivität des Geiselnegers deutlich als Fantasieszenario markiert. Damit lässt sich *Cape Fear* auch als Beispiel einer Durchquerung dieser *captivity*-Fantasie lesen.³³⁸

Scorseses Remake zeichnet sich überdies dadurch aus, dass darin einige Schauspieler des Originals neu in entgegengesetzten Rollen auftreten: Täter und Opferrollen werden so auf den Kopf gestellt.³³⁹ Aber es geht nicht nur um eine Reflexion der Künstlichkeit einer Rollenverteilung von Tätern und Opfern. *Cape Fear* schiebt auch die oft aus dem Verdeckten wirksamen religiösen Bilder und Handlungssteuerungen mit Wucht und fast schon exzessiv an die Oberfläche. Sie erscheinen als Schibboleths an Wänden und Körpern und werden zudem emphatisch gepredigt und zwar ausgerechnet vom Bösewicht selbst, der sich als Instrument einer göttlichen Gerechtigkeit begreift und inszeniert: Er ist Geiselneger und Prediger in einem. Diese in den puritanischen *captivities* noch genau gegensätzlichen Rollen, vereinen sich also in ihm, was durchaus als politische Lektüre und Umdeutung zu werten ist. Ausserdem übt er als Racheengel Privatjustiz, für ein Unrecht, das ihm angetan wurde. Dannys Vater, Sam Bowden (Nick Nolte) war vor Jahren Cadys Pflichtverteidiger und hat damals nicht alles unternommen, um dessen Strafe möglichst zu verkürzen. Jetzt ist Cady aus dem Gefängnis zurück, ein

³³⁸ Diese Einrahmung der Geschichte durch Dannys Rede direkt in die Kamera ist Scorseses Erfindung, und eine weitere mögliche Bestätigung, dass wir es tatsächlich mit einem Fantasieszenario Dannys zu tun haben, könnte sein, dass sie – und nur sie – zum Anfang und zum Schluss in derselben Fotonegativtechnik inszeniert wird, wie sonst nur der Bösewicht Max Cady, als intradiegetischer Autor der Übeltaten, sozusagen.

³³⁹ Auffällig ist vor allem die Verwandlung von Gregory Peck, der im Original den verfolgten Familienvater Sam Bowden gab und bei Scorsese als Anwalt des Verfolgers Max Cady auftritt. Robert Mitchum spielte im Original Max Cady, im Remake erscheint er auf der Seite des Gesetzes, als Polizist.

durchtrainierter Muskelmann mit monströsem Rachetrieb und einer in seiner Besessenheit und Körperkraft schier unzerstörbar wirkenden, quasi untoten Konstitution; wobei er selbst mehrere Male betont, dass er während all der Jahre im Gefängnis eigentlich schon begraben gewesen sei. Nach den ersten paar Konfrontationen will sich Sam mit einem Geldbetrag von Cady loskaufen. Doch dieser hat eine andere Forderung: Sam Bowden muss seine Schuld gegenüber dem monströsen Cady zugeben, dies wäre seine Lösegeld.³⁴⁰ Um diese Erpressung einzutreiben, nimmt Cady das menschengemachte Recht in die Pflicht, den markigen „Soundtrack“ dazu liefern aber die religiösen Quellen, von der Bibel, über den Mystiker aus dem 17. Jahrhundert, Angelus Silesius, bis zu zeitgenössischen Pfingstgemeinde-Slogans und dem Wegkreuz am Autobahnrand mit der Aufschrift: „Wo wirst Du die Ewigkeit verbringen?“

Cape Fear spielt so in einem mörderischen semantischen Dreieck aus Gesetz und Gerechtigkeit, Angst und wahnverzerrter alttestamentarischer Religionssatzungen. Die gewaltsamen Übergriffe und schliesslich die Geiselnahme von Bowdens ganzer Familie münden in der monströsen Inszenierung einer Gerichtsverhandlung als Erpressung eines Schuldgeständnisses – auf dem schlingernden Hausboot der Bowdens mitten in einem fast schon biblischen Sturm. Cady gibt den Ankläger, Bowden ist der Angeklagte und die beiden Frauen (Mutter und Tochter) sollen Richter und Geschworene sein. Eingeführt wurde diese Schlussverhandlung schon viel früher als Endkampf unter starken Südstaatlern, die schon immer gewusst haben, wie Angst in Gewalt umzuformen ist. Oder in den Worten von Sams Privatdetektiv: „The south evolved in fear. Fear of the Indian, fear of the slave, fear of the damn Union. The south has a fine tradition of savouring fear.“ Dazu werden eine ganze Reihe von Jahrhunderte alten Geisel-Formeln anzitiert: die sexuelle Attraktivität des Geiselnehmers vor allem für die knapp noch minderjährige Tochter (verknüpft mit einer Verführungsszene auf einer Kellerbühne), die Umsturzfantasien,³⁴¹ ein nacktes Spiessrutenlaufen (hier allerdings nicht der Geiseln, sondern des Geiselnehmers in Polizeigewahrsam und mit Sam Bowden als verstecktem Zuschauer), sowie eine eingebaute Erbauung: „You’re gonna learn about loss ... You could say, I’m here to

³⁴⁰ Gleichzeitig betont Cady – indem er eins übers andere Mal auflistet, was ihm im Gefängnis alles angetan wurde, und was für eine uneinholbare Zeit vierzehn Jahre Haft sind – immer wieder, dass Bowdens Schuld auf dieser Welt eigentlich nicht mehr gut zu machen ist

³⁴¹ Der kriminelle weisse Unterschichtsverlierer Cady tritt an gegen den arrivierten WASP-Anwalt Bowden mit den Worten: „I ain’t no white trash piece of shit ... I want to have, what you have!“

save you“, sagt Max Cady zu Sam Bowden. Sams Frau konfrontiert Cady mit einer sexuell überdehnten christlichen Formel von Wiedergeburt und Ekstase: „Ready to be born again, Mrs Bowden? A few minutes with me and you’ll be speaking in tongues.“ Cadys Körper ist bedeckt mit Tätowierungen, fast alles was die Bibel zur Rache zu sagen hat steht da unter die Haut gestochen. Als Hauptwerk, das seinen ganzen Rücken bedeckt, dient ein christliches Kreuz als Waage mit den sich ausgleichenden Schalen „Wahrheit“ und „Gerechtigkeit“ – Recht als Religion und umgekehrt, wie bei den alten puritanischen Predigern.

Das Finale spielt, wie gesagt, auf einem Schiff im Sturm – spätestens seit Melville als *die* amerikanische Heterotopie markiert, die immer auch in einen Alptraum kippen kann, davon singen *Moby Dick* wie „Benito Cereno“ ein Lied. Bowden hatte vor der Besteigung des Hausboots noch mit dem ermittelnden Polizeibeamten gesprochen und ihm gesagt: „In the law there’s a thing called *force majeure* – it means an unforeseeable act of God. And it cancels all promises and obligations: Legally speaking, all bets are off.“ Damit hat er sich selbst – allerdings mit einer legalistischen Argumentation – aus dem normalen Rechtsrahmen ausgeklinkt, um in einer seltsamen Sphäre metaphysischer Gewalt („*force majeure*“, „act of God“) zu landen; bzw. in der vom verrückten Prediger Cady inszenierten Gerichtsfarce ausserhalb jeder staatlichen Gerichtsbarkeit. Dieses Gerichtsschiff dreht sich nun, in einer exakten Nachbildung von Poes (auch er ein Südstaatler) Maelstroem,³⁴² in immer wilderen Kreisen um die eigene Achse. Gerettet wird, wer aus dem zersplitternden Schiff todesmutig in den Wasserstrudel springt und durch die zentrifugale Wucht des Maelstroems wieder an Land gespuckt wird.

Zum Ende schaut Sam, der in Cadys Farce einer Gerichtsverhandlung seine Schuld zugegeben hat, dem in den Fluten versinkenden Cady – der kurz zuvor noch religiöse Lieder gesungen und „in Zungen“ gesprochen hatte – in die starr auf ihn gerichteten Augen. In diesem Moment zucken Sams Augenlider in einem an Lacans Lektüre von Claudels *Sygne de Coûfontaine* erinnernden nervösen Tic zusammen. Und in der Tat: Wie *Sygne* ist auch Bowden eine Geisel des Worts geworden. Genauer, seines vorangegangenen erzwungenen Schuldeingeständnisses im Rahmen von Cadys „letztem Gericht“. Angesichts des untergehenden Dämons Cady scheint der Tic sein

³⁴² E. A. Poe, „A Descent into the Maelström,“ *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London 1986, 225 – 242.

letzter und einzig möglicher Widerstand – seine Versagung und Ablehnung des Schauspiels, das Cady sogar aus seinem eigenen Sterben veranstaltet; und womöglich auch ein unkontrollierbarer körperlicher Widerstand gegen sein bereits ausgesprochenes Schuldeingeständnis. Mit Lacan ist er gefangen „dans cette situation qu’il suffit de forger pour qu’elle existe – être appelée à sacrifier à la négation de ce qu’elle [Sygne/Sam] croit“ (*Le transfert*, 359).

Die Familie Bowden steigt dreck- und grauenverschmiert vom schlammigen Ufer auf, wie eine Golemgruppe, begleitet von den Worten der Tochter und Erzählerin Danny, die beschwörend sagt, es gelte nach diesem Alptraum nun nach vorne schauen. Wer zu oft an die Vergangenheit denke, sterbe jeden Tag ein bisschen. Der Verdacht, dass alles Geschehene als Kopfgeburt Dannys und damit auch als gewaltsam verdrehtes Symptom ihres sexuellen Erwachens gekennzeichnet ist, bleibt so bestehen. Dazu passt auch die zum Schluss evozierte Fantasie der vereinten Familie, die nach dem schier unverstellbarem Horrorerlebnis wie neu zusammengeschweisst scheint. Diese Ikone der glücklich vereinten Familie wird uns als genuin amerikanische Schlusszene im Schlusswort nochmals beschäftigen.

Die meisten Horrorgeiselfilme sind einfacher gestrickt. Wie die sehr bekannte und erfolgreiche Horrorserie des angebrochenen neuen Jahrtausends, die von James Wan und Leigh Whannell 2004 erfundene *Saw*-Reihe,³⁴³ die nach dem immer gleichen Muster abläuft; wenn wir hier also vor allem vom ersten *Saw*-Film der Reihe reden, gilt das Gesagte im Grossen und Ganzen auch für die weiteren Folgen. Als Einstieg wird der Schrecken des Alptraums eine Schraubendrehung weitergedreht: Die Filme beginnen nämlich mit einem Erwachen – mitten in eine zum schlimmstmöglichen Alptraum verformte Wachwelt hinein. Die Protagonisten schlagen die Augen auf und finden sich – vorerst ohne Erinnerung, wie sie dahin gekommen sind – eingesperrt in einem grauslichen Keller und an einem Fuss angekettet. Ihnen wird nun vom sadistischen Geiselnehmer Jigsaw eine Aufgabe gestellt – mit der Ansage: „Let the game begin“³⁴⁴ – deren Lösung ihr akut bedrohtes Leben retten soll und so die Rolle

³⁴³ Andere Beispiele wären Eli Roths Folterparabeln zu einem projizierten europäischen anti-amerikanischen ressentiment *Hostel* (2005) und *Hostel, Part II* (2007) und natürlich auch Roland Joffés *Captivity* (2007). Filme solcher Art sind in den letzten Jahren so verbreitet geworden, dass ein eigener, durchaus treffender Begriff für sie geprägt wurde: *torture porn*.

³⁴⁴ Sicher auch in Anlehnung an Computergames (bei denen es ja auch um das Überleben von Aufgaben geht und die Formel *game over* den Tod der Spielfigur besiegelt). Auch *game* ist doppeldeutig und meint nicht nur „Spiel“, sondern auch „Jagdopfer“.

eines Lösegelds spielt. Dieses Lösegeld kommt oft in Form eines Schlüssels daher, mit dem sie sich aus ihren Ketten und Foltermaschinen befreien sollten. Das strenge Spiel nach Regeln schafft auch tatsächlich die Möglichkeit, die Geiselhaft lebendig zu verlassen. Wie sich herausstellt, hat die gestellte Aufgabe eine Verbindung zu ihrer Vergangenheit. Die Moral von der Geschichte: Sie werden für eine begangene „Sünde“ bestraft, und zwar in einer Art und Weise, die ihre „Untat“ spiegelt und (innerhalb der Logik dieser Filme) wohl „sühnen“ soll, notfalls mit ihrem Leben. Die puritanische Ermahnungsmaschine *captivity narrative* ersteht neu als schrilles *morality horror play* für die Massen. Dies zeigt sich auch darin, dass die Opfer den unerschütterlichen Glauben haben, dass ihr Zustand Teil eines Sinnzusammenhangs ist, dass es also eine Ursache und eine Lösung für ihre erbärmliche Situation gibt: „We must find out, why we’re here“ – sagt die eine Geisel zur anderen. Als ob es zwangsläufig einen Grund und Plan hinter dem Albtraum geben müsste, der damit natürlich auch schon als mögliche Straffaktion vormarkiert ist. Urheber und damit Garant dieses Sinnzusammenhangs ist der Mahner, Folterer, Voyeur, Moralprediger und Geiselnehmer Jonathan Kramer (alias *The Jigsaw Killer*), dessen Aktionen durchaus als pervertierte Lektionen zu den verschütteten Errungenschaften der Aufklärung verstanden werden können. Dieser durchgeknallte Neo-Robespierre lässt seine Opfer (wie in Descartes berühmtem Satz) tatsächlich in Ketten neu geboren werden, damit sie auf zugegebenermaßen sehr archaischem Weg wieder lernen, was ihnen ihre Freiheit und ihr Leben wert ist. So formuliert er es jedenfalls in seinen maliziösen Tonband- und Videobotschaften an die Angeketteten.

Der Titel der Reihe, *Saw*, ist ein vielfältiges Wortspiel, sowohl um die Worte „Säge“³⁴⁵ und „gesehen“ – wobei etwas unerwarteterweise sogar die alte Funktion der Geisel als Zeugin und Beobachterin fremden Lebens aufblitzt. Ebenfalls enthalten ist eine Referenz an die Mutter aller amerikanischen Splatter-Horror-Filme, Tobe Hoopers *Texas Chain Saw Massacre* (1974). Jigsaw (Puzzle) ist ausserdem der Spitzname für den Geiselnehmer und Killer, der aber – streng genommen – nicht wirklich ein Mörder ist, sondern seine bedauerlichen Opfer sich beim (scheiternden) Lösen der Aufgaben selbst foltern und dann hinrichten lässt. Zudem ist er selbst mit

³⁴⁵ Die Säge spielt vor allem, aber nicht nur in der ersten Auflage eine bedeutsame Rolle: Jigsaw legt seinen angeketteten Opfern nämlich im Lauf der Geschichte eine Säge vor die Füße – damit lässt sich zwar nicht die schwere Kette entzwei schneiden, aber der Fuss absägen, so dass man sich aus der Metallschlinge retten kann – zum Preis des Fusses.

seinem Leben nicht mehr erpressbar, da er an Krebs im Endstadium leidet; deshalb hat er auch Helfer, Folterknechte, die für ihn die „schweren Arbeiten“ erledigen. Er ist also – wie Cady – quasi schon tot, und damit für das Gesetz und seine Strafandrohungen (bis hin zur Todesstrafe) kaum zu fassen.

Die Haupthandlung von *Saw* (2004) fusst auf einer doppelten Geiselnahme: Die beiden im Keller angekettet erwachenden Männer vernehmen schliesslich die Anweisung, dass der eine den anderen bis sechs Uhr abends zu töten habe, sonst stürben seine Frau und seine Tochter, die ebenfalls als Geiseln in Jigsaws Gewalt sind. Als Reminiszenzen zwischen die Befreiungsversuche gestreut, erfahren wir über die polizeilichen Ermittlung (im Schnelldurchlauf) vom ähnlichen Schicksal weiterer Opfer Jigsaws. In brutalster und expliziter Ausführlichkeit erweisen sich diese Kellerverliese als ausgeklügelte Folterkammern, die wie aus der Zeit gefallen scheinen, ein Rückfall in eine primitive Welt ausserhalb aller Errungenschaften der Moderne. Strafe wird noch als krude Folter und Todesstrafe verstanden – wie erwähnt, allerdings paradoxerweise zu aufklärerischen Zwecken. Eingebaute Fallen und Tricks als Teil der gestellten Überlebensaufgaben töten viele der Opfer beim „Lösen“ der Aufgaben. Und dieses „Lösegeld“, als tödliche Überlebensübung von einem verrückten Geiselmeister aufgetragen, macht notgedrungen auch seine Opfer halb wahnsinnig. Zudem überlagern sich in diesen fiktiven experimentellen Folterinstallationen wiederum die (in der Analyse von *Rendition* oder *24* bereits als verwandt deklarierten) Gewaltanwendungen von Geiselnahme und Folter. Überdies wird in *Saw* der Raum selbst zu einer programmierten Falle und zum Folterinstrument.³⁴⁶ Und wie wir das schon bei Kings *Misery* gesehen haben, zeigt die Horrorreihe *Saw* die genretypische – auch kapitalistisch gewinnmaximierend inspirierte – Serialität.³⁴⁷ Wie mit den weiteren Folgen klar wird, vererbt sich der todkranke Mastermind Jigsaw und seine Geiseltechnik – als kriminelle *anti-social energy* – über seine Folterknechte weiter, die sich bezeichnenderweise alle als

³⁴⁶ Eine fast unblutige, mit filmischen Mitteln kühl philosophisch ausgeleuchtete und einen dialektischen Schritt weiter gedachte Variante dieser Folterkellerkammern sehen wir in David Finchers Post-9/11-Film *Panic Room* (2002), der eine reiche Amerikanerin zum Opfer, oder eben zur Geisel ihres eigenen Sicherheitswahns in Zeiten der schrill verkündeten Terrorismusgefahr werden lässt. Eine absolut einbruchs- und katastrophensichere Kammer – der sogenannte *panic room*, eben – mitten in der teuren neuen New Yorker Wohnung mutiert vom totalen Sicherheitsversprechen zur uneinnehmbaren Gefängnis- und Todeszelle, die von drei Räubern belagert wird. Der Raum, der auch in Geiselnahmen immer eine wichtige Rolle spielt, wird in *Panic Room* zum titelgebenden Hauptdarsteller der Geschichte.

³⁴⁷ Zum Zeitpunkt der Niederschrift ist die fünfte Auflage von *Saw* in der Abschlussproduktion.

Erpresste oder Überlebende seiner Experimente herausstellen. Damit ist Jigsaws Spiel (im weitesten, weil viel zu konkreten Sinn) nicht nur eine Inszenierung der Dialektik der Aufklärung, sondern durchaus auch ein weiterer Debattenbeitrag zur Lévinasschen Geisel als Figur der gegenseitigen Verantwortlichkeit. Ein Beitrag, der allerdings nur zwei unmögliche Auswege aus dem Dilemma aufzeigt: Siegt der nackte egoistische Überlebenstrieb der beiden Geiseln Jigsaws, die von ihm gegeneinander in Stellung gebracht werden, lebt zumindest einer von ihnen zwar weiter, wird aber automatisch zum Komplizen und Teil der wachsenden Entführer- und Folterertruppe. Siegt das Verantwortungsgefühl den Mitmenschen gegenüber, stirbt man in der Regel dieses Horrorfilms.³⁴⁸ Dies ist ganz nach dem Sinn von Jacques Lacans illusionsloser Grundformel des Symbolischen, „Geld oder Leben“: ein (Über)Leben gibt es nur zum Preis eines schweren Opfers, das die Qualität dieses Lebens grundsätzlich beschneidet. Und diese Beschneidung ist bei *Saw*, wie bei allen Slasher-Filmen, ganz wörtlich als das Abhacken von Gliedmassen zu verstehen. Ebenfalls an die Werte der Aufklärung und die total entzauberte Welt der Lacanianischen Psychoanalyse erinnert die Tatsache, dass Jigsaws Geiseln konsequent verantwortlich sind, für ihr eigenes Schicksal und Überleben. Er stellt als *master of ceremony* nur die Aufgaben, dann sind sie auf sich allein gestellt.

In einem weiteren Geisel-Keller (jedoch nicht für Folter und Befreiung, sondern zum überraschenden Zweck der Eheschliessung), mündet der Roman *Mary Ann* (1958) von Alex Karmel.³⁴⁹ Dies ist wohl der einzige Primärtext meiner Sammlung, der kaum bekannt ist: Alex Karmels Roman ist vergriffen, man kann ihn nur zu stolzen Preisen antiquarisch erstehen. Auch Jack Garfeins (ein osteuropäischer Auschwitz-Überlebender) Verfilmung *Something Wild* (1961) ist – trotz hochkarätiger

³⁴⁸ Über alles gesehen herrscht allerdings eine grosse Beliebigkeit solche ethischen Fragen betreffend: Im dritten Teil wird in einem weiteren grausamen Parcours eben dieses Verantwortungsbewusstsein und die Fähigkeit zur Vergebung getestet. Jetzt gilt: Wer seinen Feind (und dazu gehört dann auch Jigsaw selbst) am Leben lässt, der könnte sich gemäss den eingangs aufgestellten Regeln auch selbst retten. Ein zur Absicherung als Geisel festgehaltenes kleines Mädchen (von dessen Verbleib nur der nun tote Jigsaw weiss), dient als Cliffhanger für *Saw IV*.

³⁴⁹ Ein älteres literarisches Beispiel wäre Faulkners Roman *Sanctuary* (1931), verfilmt als *The Story of Temple Drake* (1933), der in Anthologien zuweilen als moderne Neuinterpretation der puritanischen *captivity narratives* genannt wird. *Sanctuary* zeigt eine unterbewusste Weitervererbung des *captivity*-Motivs als Kernstück eines in modernistischer Sprache gefassten und mit vielen *stream of consciousness*-Sequenzen eingefassten Kriminalromans, angesiedelt in Faulkners fiktionalen Südstaat Yoknapatawpha. Im Zentrum steht die Gefühls- und Gedankenwelt der von Bootleggern gefangen gehaltenen und mehrfach vergewaltigten Temple Drake. Allerdings gibt es im Gegensatz zu *Mary Ann* in *Sanctuary* keine klare Erpressung. Immerhin wird über Titel („Heiligtum“) und Name der Geisel (Tempel) eine klare Ansage zum religiösen Unterbau der ganzen Kidnapping-Thematik gemacht.

Besetzung mit Carroll Baker und Ralph Meeker – kaum greifbar: Es gibt noch keine DVD, sehr selten kommt der sehr treffend übertitelte *Something Wild* im Rahmen von Festivals als „vergessenes Meisterwerk“ zur Aufführung. Am amerikanischen TV lief und läuft *Something Wild* allerdings regelmässig und fristet so ein doch nicht ganz so verstecktes Schlummerdasein.³⁵⁰

Die Titelfigur von Karmels wunderlichem Roman³⁵¹ heisst mit vollem Namen Mary Ann Robinson, was vom Lautbild her vage an die Puritanergeisel Mary Rowlandson erinnert – und natürlich vor allem auch an Defoes puritanischen Schiffbrüchigen; wobei Mary Ann Robinson mit dieser Analogie akkurat als einsam Gestrandete mitten im Menschenmeer von New York beschrieben werden kann. Sie ist eingekapselt im Trauma einer Vergewaltigung.³⁵² Als sie ein paar Wochen später zufällig Zeugin einer Schiesserei in der U-Bahn ist, wird dieses Trauma gewaltsam reaktiviert. Die Schülerin kurz vor den Abschlussprüfungen wandert von zu Hause weg, zuerst ziellos, bis sie ganz zufällig in einer Art Pension in der Lower East Side landet und dort aus dem Moment heraus ein enges stickiges Zimmer mietet – ohne irgend jemanden über ihren neuen Wohnort zu informieren. Sie verkriecht sich immer mehr, redet mit niemandem, meidet jeden Kontakt und fällt in eine schwere Depression, ohne dass das Wort je fallen würde. Alles Menschliche, alles Physische ist ihr ein unerträglicher Ekel. Eines Tages steht sie nach einer weiteren scheinbar ziellosen Wanderung auf einer Brücke über dem East River und wir realisieren – quasi gleichzeitig mit ihr –, dass sie sich in den Tod stürzen wird. Daran wird sie im letzten Moment vom Mechaniker Mike gehindert, der sie dann in einem nächsten sehr rätselhaften Schritt mit in seine Kellerwohnung nimmt, wo sie – zuerst freiwillig – als Gast bleibt, nur um ihm in der darauffolgenden Nacht, als er betrunken über sie herfallen will, in Notwehr mit ihrem Schuh ein Auge auszuschlagen. Daran kann er sich am anderen Morgen aber nicht mehr erinnern, dafür sperrt er seinen Gast jetzt

³⁵⁰ Glaubt man den Debatten im Internet können sich über die TV-Ausstrahlungen doch erstaunlich viele Leute zumindest halb bewusst an den Film erinnern; auch weil er offenbar einen nachhaltigen Eindruck hinterlässt. 2003 ist der Soundtrack von Aaron Copland als CD publiziert worden, mit einem sorgfältig zusammengestellten Booklet, das auch einige Filmstills von *Something Wild* enthält. Eine DVD lässt auf sich warten. Ich stütze mich aus mangelnder Verfügbarkeit einzig auf den Roman von Karmel – der auch am Drehbuch von *Something Wild* mitgearbeitet hat. Die erzählte Geschichte ist in Film und Buch dieselbe.

³⁵¹ Alex Karmel, *Mary Ann*, New York 1958.

³⁵² Der allererste Satz von Karmels Roman *Mary Ann* lautet: „One night in March, on her way home from chorus practice, Mary Ann Robinson was raped by an assailant whose features she could not make out in the darkness“ (7).

ein, obwohl Mary Ann heftig aufbegehrt. Damit beginnt die eigentliche Geiselnahme. Auf die Frage, was er denn von ihr wolle, antwortet Mike: „I want you“ (86). Sie soll so lange bei ihm bleiben, bis sie ihn zu lieben lernt, ein Stockholm-Syndrom soll hier also quasi erzwungen oder bewusst „hergestellt“ werden. Der unfreiwillige Deal zwischen Geisel und Geiselnehmer lautet: Freiheit für ein Eheversprechen. Die nachgerade bizarre Wendung zum Schluss ist, dass diese Erpressung funktioniert, allerdings auf umgekehrtem Weg, wie durch eine Umkehrung der ursprünglichen Forderung: Mike lässt nach ihrem Geständnis, dass sie ihm das Auge ausgeschlagen habe, eines Abends die „Gefängnistür“ einfach offen stehen, entlässt Mary Ann also in die Freiheit. Erst daraufhin lässt sie sich paradoxerweise auf das Eheversprechen ein. Sie verlässt zwar die Wohnung, schläft in der Nacht in einem Park (der Ort ihrer Vergewaltigung), hat beim Aufwachen eine Art Erweckungserlebnis³⁵³ und geht dann schlafwandlerisch sicher und ruhig in ihre ehemalige Geiselnahme zurück – und in Mikes Arme. Im letzten Kapitel, einer Art Epilog, verschiebt sich zum ersten Mal die Fokalisierung von Mary Anns aussergewöhnlicher Erlebniswelt, die in einer herausragenden Mischung aus Abgeklärtheit und realistischer Präzision beschrieben ist, auf diejenige ihrer Mutter. Diese erhält einen Brief und macht sich daraufhin auf, ihre Tochter zu besuchen, die nun schwanger und offenbar glücklich mit Mike verheiratet in der alten Kellerwohnung sitzt. Ein Ende, ähnlich Kleists „Marquise von O.“, worin ja bekanntlich auch eine zuerst gewaltsam Überfallene, ihren (vermeintlichen) Vergewaltiger schliesslich heiratet. „Das versöhnliche Ende dieser Novelle ist erstaunlich“, schrieb dazu Joachim Pfeiffer („Die wiedergefundene Ordnung“, 230). Dasselbe lässt sich auch über das Ende von *Mary Ann* sagen. Allerdings mit dem Zusatz: Erstaunlich, aber nicht ohne Erklärung – wenn man Mary Ann als Geiselgeschichte liest. Nur ist in Karmels Roman die uns bereits vertraute Gefühlsumkehrmaschine der Geiselnahme noch ein weiteres Mal umgedreht. Erst als sich Mary Ann ihrem Geiselnehmer als Täterin/Subjekt – und nicht wie bis anhin als zu rettendes, hilfloses und lebensmüdes Opfer – offenbart, lässt er sie frei. Durch diese Geste der Freilassung, entfällt der Zwang der Erpressung, und sie kann seinen

³⁵³ Es erinnert an die von Elisabeth Bronfen genau beschriebene und analysierte Nacht- und Erleuchtungsszene der Protagonistin Dorothea aus George Eliots Roman *Middlemarch* (vgl. *Tiefer als der Tag gedacht*, 527 - 547), aber auch an das Aufwachen der jungen Liebenden aus den Verücktheiten der Drogen-Nacht im Wald in Shakespeares *Midsummer Night's Dream*.

Heiratsantrag nun frei annehmen. Diese strikt antiromantische und politisch extrem unkorrekte – aber dafür psychologisch und geiseltechnisch perfekt ausgefeilte – Liebesgeschichte ist überdies markiert durch mehrere herausragende, gewaltträchtige *close encounters*:³⁵⁴ die Vergewaltigung, die Schiesserei, die Lebensrettung, ein weiterer Vergewaltigungsversuch – die alle letztlich das Zusammenkommen des ungleichen Paares generieren. Kein Wunder, dass das etwas zuviel war für das Kinopublikum am Anfang der 1960er Jahre. Dazu kommt die Ambivalenz der Lebensretterfigur Mike. Das englische Wort *rescuer* bedeutet Lebensretter, aber auch Befreier – und erhält so im Zusammenhang mit einer Geiselnahme eine zusätzliche spezielle Konnotation. *Rescuer* Mike rettet Mary Ann aber nicht nur das Leben, sondern will sie kurz darauf vergewaltigen und hält sie dann – durch Mary Anns Gegenwehr zum Zyklop geworden – als Geisel gefangen. Zum Schluss zeigt er sich in einer weiteren Facette als treu sorgender Ehegatte.³⁵⁵ Als wäre Cowboy John Wayne als New Yorker Mechaniker neu auferstanden und in seine disparaten charakterlichen Einzelteile als Phasen der Figurenentwicklung zerlegt worden. Ein europäisches Pendant zu Karmels New-York-Roman ist der fast zeitgleich erschienene Roman *The Collector* (1963) von John Fowles; verfilmt 1965 von William Wyler. Auch *The Collector* stellt die Erpressung in den Raum, dass eine in ein hübsch möbliertes Kellerverlies gesperrte Frau frei sein wird, wenn sie ihren Geiselnehmer nur heiratet und lieben lernt. Beim Briten Fowles muss allerdings die Geisel Miranda zum Ende jämmerlich zu Grunde gehen, wohingegen, wie wir gesehen haben, beim Amerikaner Karmel die „Herstellung“ von Liebe und Ehe auf etwas überraschende und unheimliche Weise funktioniert.³⁵⁶

³⁵⁴ Ähnlich wie bei Danny in *Cape Fear*, haben wir es auch bei Mary Ann mit der Geschichte einer Initiation, einer *rite-de-passage* zu tun, deren Ziel aber nur in zweiter Linie die Sexualität, in erster Linie eine Einführung in die Gewalt als Lebenskonstante ist (wie es Sigmund Freud in seinem *Unbehagen in der Kultur* programmatisch und wie immer sehr hellseherisch eingefordert hatte). Der Filmtitel – *Something Wild* – ist für einmal eine sehr kluge konzise kleine Übersetzung des Romantitels, die den Blick auch gleich auf eine mögliche Interpretation lenkt. Mit *King Kong* im Hinterkopf und der etwas verwegenen Behauptung, Mary Ann und Mike seien quasi eine menschliche Umschrift davon kann man sagen, dass sich hier das Wilde tatsächlich vorläufig zähmen liess – über eine schmerzhafteste Akzeptanz des gewaltsamen Kerns, der in allen menschlichen Beziehungen steckt.

³⁵⁵ Gewissermassen die Umkehrung zu dieser Entwicklung bietet David Millers Ehealptraufilm *Sudden Fear* (1952) mit Joan Crawford.

³⁵⁶ Warum das so ist, soll in den Schlussfolgerungen erläutert werden. Mit dem – auf einem wahren Fall basierenden – Roman *The Girl Next Door* (1989) von Jack Ketchum und der Verfilmung *An American Crime* (2007) gesellt sich eine weitere amerikanische Kellergeiselgeschichte zu diesen Fällen und Fiktionen dazu, die allerdings – entgegen dem Filmtitel tatsächlich kein ausgesprochen ur-amerikanisches Phänomen ist; die fiktionale Aufarbeitung ist es aber sehr wohl. Statt wie bei den bekannt gewordenen wahren Kellerverlies-Fällen aus Österreich (Familie Fritzl und Natascha

Nicht gefoltert oder zur Ehefrau zurechtgebogen, aber zum Versuchskaninchen nicht bloss fremder, sondern gar ausserirdischer Mächte und Wesen degradiert, sind die Opfer von so genannten *alien abductions* – wir begeben uns nun also ganz in imaginäre Sphären. Auch dazu gibt es *captivity narratives*, also Zeugenaussagen von Menschen, die behaupten, von Ausserirdischen zwecks Experimente oder anderer Erpressungen entführt worden zu sein. Diese Entführungsfantasien sind offensichtlich Ausdruck von neuen *frontiers* im All – und an jeder neuen Grenze, an die die amerikanischen Eroberer stossen, kommt es, wie gesehen, zu Geiselnahmen. Über diese ausserirdischen Entführungen, die seit den 1950er bis in die 80er Jahre hinein sehr präsent waren, verknüpft sich das Feld der eingebildeten oder vorgetäuschten Geiselnahmen, das man auch aus den „Vermischten Meldungen“ der Zeitung kennt mit dem riesigen Komplex und imaginären Spielfeld der Verschwörungstheorien und Paranoiaszenarien vieler Art. Letztere beide Phänomene – obwohl selbstverständlich international verbreitet – existieren in einer ähnlich spezifischen amerikanischen Ausprägung und gesteigerten Wirkungsmacht, wie die Geiselnahmen.

Dass es eine zumindest ansatzweise genuin amerikanische Paranoia und Neigung für Verschwörungstheorien³⁵⁷ gibt, zeigt paradigmatisch und immer noch oft zitiert Richard Hofstadter in seinem Aufsatz „The Paranoid Style in American Politics“, der im November 1964 im *Harper's Magazine* erschien.³⁵⁸ Für Hofstadter ist der „paranoid style“ eine amerikanische Konstante mit europäischen Wurzeln, hergeleitet aus Verschwörungsfantasien, die auf die Freimaurer projiziert wurden, aber von den Puritanern vor allem auf die Katholiken übertragen wurden.³⁵⁹ In der

Kampusch) zum Beispiel, bei denen sexuelle Übergriffe im Zentrum standen, geht es hier um Gewalt, um Folter – das Mädchen wird von der Ersatzfamilie und von diversen Nachbarskindern langsam und grausam in den Tod gequält, ja gefoltert. Es soll irgendein Vergehen gestehen, aber dies steht im Hintergrund. Im Zentrum steht die Quälerei. Daraus ergibt sich das sehr untypische Bild einer Geiselhaft fast ohne Tauschangebot und Verhandlungsmöglichkeit, einem nur rudimentären Vertrag, der nicht eingehalten wird, also ohne Möglichkeit zur Auslösung. Trotzdem. Auch im Film *An American Crime*, der durch die wahre Vorlage kein Happy End erlaubt, überblendet den Tod stattdessen ein *happy-end*-ähnliches Fantasieszenario des – wie wir später realisieren – sterbenden Mädchens, worin es mit Hilfe eines Friends und Geiselbefreiers aus dem Folterkeller entkommt und zurück zu seinen Eltern fährt. Auch hier soll der Tod so gut als möglich überblendet werden.

³⁵⁷ Aus religiösen, ethnischen und sozialen Gründen, wie Hofstadter sagt. Von Fredric Jameson kommt allerdings eine knappe Definition, die Verschwörungstheorien noch ganz international, als „a poor person's cognitive mapping“ erklärt.

³⁵⁸ http://karws.gso.uri.edu/jfk/conspiracy_theory/the_paranoid_mentality/the_paranoid_style, 20.6.2008.

³⁵⁹ Mit „Anti-Catholicism has always been the pornography of the Puritan“, bringt es Hofstadter auf den Punkt. Er berichtet auch vom Fall eines Bestsellers aus dem 19. Jahrhundert, *Awful Disclosures*

Gegenwart der 60er Jahr lokalisiert Hofstadter Verschwörungstheorien leicht verschoben als bewusst eingesetzte Technik der Gerüchtestreuung der amerikanischen Rechten – die sich oft gegen die eigene Regierung richtet. Der Historiker hat so schon in den 1960er Jahren erkannt und formuliert, was die *conspiracy*-Filme des ausgehenden Jahrtausends immer noch umtreiben wird; seit 1968 allerdings oft ergänzt durch mindestens an der Oberfläche eher linke Hollywood-Verschwörungstheorien, die kapitalistische Grosskonzernen und die Geheimdienste ans Komplottherde identifizieren:

...the old national security and independence have been destroyed by treasonous plots, having as their most powerful agents not merely outsiders and foreigners as of old, but major statesmen who are at the very centers of American power. Their predecessors had discovered conspiracies; the modern radical right finds conspiracy to be betrayal from on high.

Für die Beschreibung der vermuteten feindlichen Autoren hinter den Verschwörungen, kommt Hofstadter zu einer äusserst nüchternen Schlussfolgerung, die genau so auch schon für die Feindbilder der *Gothic*-Literatur gültig war: „It is hard to resist the conclusion that this enemy is on many accounts the projection of the self.“ Für uns am Aufschlussreichsten ist aber, dass was er als zentrales Motiv für eine paranoide Tendenz beschreibt, signifikanterweise auch die Möglichkeitsbedingung für Geiselnahmen ist:

Perhaps the central situation conducive to the diffusion of the paranoid tendency is a confrontation of opposed interests which are (or are felt to be) totally irreconcilable, and thus by nature not susceptible to the normal political processes of bargain and compromise. The situation becomes worse when the representatives of a particular social interest – perhaps because of the very unrealistic and unrealizable nature of its demands – are shut out of the political process.

Nun gibt es nicht nur diesen verwandten Nährboden, sondern, wie bereits erwähnt, auch ein konkretes aus Paranoia und Verschwörungssehnsucht geborenes Geisel-Genre: dasjenige der *alien abductions*, als kleinräumigere und viel privatere Fantasie zu den grossen politischen Verschwörungstheorien.³⁶⁰ Wie zum Beispiel Jodi Dean

(1836), in welchem eine gewisse Maria Monk von ihrer *captivity* in einem grauerregenden katholischen Kinderheim berichtet; eine Erfindung, wie sich viel später herausstellte.

³⁶⁰ Eine Definition von Peter Knight: „... the abduction of people from their bedrooms or cars by aliens and, typically, the performance of sinister medical experiments upon the victim“ (*Conspiracy Culture*, 170).

und Bridget Brown zeigen,³⁶¹ geht es bei diesen Geschichten von Entführungen durch Ausserirdische oft um die alten Legenden von einer unbewussten Schwängerung oder von Samenraub, die auf die Ausserirdischen als Täterschaft übertragen wurde. Dies ist auch ein Ausdruck medizinischer Entwicklung und der immer gründlicheren Invasions- und Untersuchungsmethoden den weiblichen Körper betreffend und der neuen Möglichkeiten von künstlicher Befruchtung und anderen Fortpflanzungstechnologien. Brown überschreibt eines ihrer Unterkapitel denn auch „The Human Body and/as the New Frontier“ (110).

Ich möchte von einer direkten filmischen Aufarbeitung dieser bereits gut untersuchten Fantasien von Alien-Geiseln, wie sie zum Beispiel in der bekanntesten Ausserirdischen-Serie *X-Files* vorkommen, absehen und stattdessen zum Schluss kurz eine andere verwandte Ausprägung der Paranoia-Geiseln streifen, die ohne Ausserirdische auskommt und bei der es nicht um Samenraub, sondern um übersinnliche Talente als Geiseln von Geheimorganisationen der Regierung geht. Damit soll sich auch gewissermassen der Kreis schliessen, den wir mit den indianischen *captivity narratives* angefangen haben. Besonders genau ist die Verknüpfung von Verschwörungstheorie, Geiselnahme und Hirnwäsche mit übersinnlicher Komponente in Brian de Palmas Film *Fury* (1978; nach der gleichnamigen Romanvorlage von John Farris von 1976).³⁶²

Im Zentrum dieses Prototyps der *X-Men*-Filme stehen zwei mit übersinnlichen Fähigkeiten begabte Jugendliche (oder auf amerikanisch: zwei *psychics*), die als Geheimdienstmedien die Gedanken des Feinds ausspionieren sollen; ähnlich wie die Hexenmedien aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die andere Hexen (v)erraten sollten. Zu diesem Zweck werden sie von einer dubiosen Organisation – einer Art Geheimdienst hinter dem Geheimdienst, also eine hochgradig konspirative Angelegenheit³⁶³ – entführt und gefangen gehalten. Die erste Entführung geschieht an einem namenlosen israelischen Badestrand, der mit „Middle East 1976“ überschrieben ist; auch diese politische Dimension ist also zumindest angedeutet. Das

³⁶¹ Bridget Brown, „My Body Is Not My Own: Alien Abduction and the Struggle for Self-Control,“ und Jodi Dean, „If Anything is Possible,“ in: Peter Knight, Hrg., *Conspiracy Nation – The Politics of Paranoia in Postwar America*. NY and London 2002, 85 – 106 & 117 – 129.

³⁶² Andere, ähnliche Beispiele wären *The Manchurian Candidate* (1962 und 2004) sowie *The Parallax View* (1974) – darin geht es allerdings zusätzlich um Gehirnwäsche von Geiseln; im Auftrag von Geheimorganisationen.

³⁶³ Diese Eigenschaft wird mit dem Satz „they can make people disappear any time“ untermauert, was überdies an die Verhaftungsmethoden der *extraordinary rendition* erinnert.

Opfer dieser Entführung ist ein junger Mann, und sie ist getarnt als terroristischer Anschlag. Jahre später gerät auch noch eine junge Frau in die Gewalt der Geheimorganisation, ihre ausserordentlichen psychischen Fähigkeiten sollen ebenfalls im Spionagedienst eingesetzt werden. Diese beiden Geiseln erfahren ein unterschiedliches Schicksal. Ausgelöst werden können sie aber beide nur durch Gewalt, da sie zuviel über die geheime Organisation wissen. Ins Finale von *Fury* mischen sich überdeutliche Anleihen aus der amerikanischen *gothic literature* mit einer Art unheimlichem Hexensabbath und mit Verschwörungstheorien aus dem Arsenal des kalten Kriegs. Die männliche Geisel richtet sich selbst, weil keine andere Auslösung mehr möglich scheint und der Schulddruck des bereits Angerichteten zu gross ist. Der Selbstmord wird so zum Lösegeld, die Freiheit also wortwörtlich mit dem Leben bezahlt. Die weibliche Geisel wendet dagegen ihre übersinnlichen Kräfte gegen den Kerkermeister und lässt ihn in tausend Stücke explodieren. Brockden Browns geheimnisvolle menschliche Explosion aus seinem Roman *Wieland or the Transformations* hat so im Kino des 20. Jahrhunderts ihre explizite Bebilderung gefunden. Die neuen Hexenmeister stehen überdies in der alten Tradition des Mather-Clans als Kontrollinstanzen der *psychic captives*. In *Fury* überlagern sich diese „Hohepriester“ signifikanterweise mit den Geiselnehmern. Sie arbeiten in einem konspirativen Raum ausserhalb des offiziellen Gesetzes, der alle Involvierten unter Überwachung und in einen potentiell tödlichen Bannkreis stellt. Dies mündet im Satz „They’re after all of us,“ der klassischen Schlussfolgerung aller *conspiracy theories*.

In seiner Einführung zur Aufsatzsammlung *Conspiracy Nation – The Politics of Paranoia in Postwar America* schafft der Herausgeber Peter Knight ebenfalls eine explizite Zurückbindung gegenwärtiger *conspiracy narratives* an die Puritaner:

From the first encounters with the land and the people of the New World, the conspiratorial imagination of sinister forces has helped to constitute a sense of American national unity through a notion of racial identity. Early colonial scare stories of Indian cannibals conformed to classical moral cartographies that located the land of the primitive anthropophagi beyond the horizon. The typological radar of the Puritans likewise scanned their daily events and environment for clues to the deeper underlying plot of a Manichean struggle between savagery and civilization. Every discovery of a Satanic Plot only served to confirm America’s sense of a manifest destiny as God’s chosen race. (4)

Damit ist der Bogen einmal mehr von den gefürchteten und gleichzeitig herbeigesehnten Ausserirdischen zu den bedrohlichen Indianern zurückgeschlagen. Insbesondere die genannten „colonial scare stories of Indian cannibals“ können auch als Bestandteil der *captivity narratives* identifiziert werden. Deren zerlesene Buchseiten und emphatische Aufbereitung und Verbreitung in Predigten, spiegeln sich in den begeisterten Massen wieder, die nicht nur viele der bereits genannten Werke (von *Tarzan* über *The Searchers* und *Die Hard* bis zu 24), sondern auch so genannte Kultserien,³⁶⁴ wie *Twin Peaks* oder *Lost* mit religiösem Eifer verfolgen, interpretieren und verehren. In David Lynchs *Twin Peaks* werden Bewohner und Gäste eines Holzfällerstädtchens von geheimen Mächten mitten aus dem Wald heraus entführt, und in eine theatral aufgegrellte Zwischenwelt hinter roten Bühnen-Vorhängen gebracht, wo nicht nur das Böse, sondern auch tiefe Einsichten, unerlöste Tote und seltsame Zwischenwesen und Ekstasen sie überkommen. Zumindest für einen Teil der Protagonisten überlagert sich bei diesen Entführungen auch Fiedlers faustischer Pakt mit Geiselnahmen durch eine Art irdischer Ausserirdischer, die sie zu Marionetten böser Wünsche – Fiedlers *gothic* „irrational reality of the id“ (*Love and Death*, 157) – werden lassen. In der neueren TV-Serie *Lost* erscheinen die Überlebenden eines Flugzeugabsturzes wie von geheimen Mächten gefangen auf einer Insel, als einem weiteren Aussenposten der Zivilisation, der überdies auf keiner Landkarte verzeichnet scheint. Auch in diesen letztgenannten TV-Serien verquicken sich also *captivity narratives* mit ausser- oder zumindest überirdisch angehauchten Entführungen, Hirnwäuschen sowie anderen Umpolungsbegehren. Dazu kommen Erkundungen eines dunklen, stets anziehenden Anderen, das seit den Anfängen der Nation an allen möglichen menschlichen Grenzen die amerikanischen Subjekte ergreift, die zuvor diese Grenzen in neue, fremde Territorien forsch und unerbittlich immer weiter gezogen hatten. Es ist Zeit für ein Schlusswort.

³⁶⁴ „Kult“ bezeichnet schon durch die Wortwahl eine quasi-religiöse, nicht wirklich in Zahlen und Erfolgsgewinnen messbare Grösse und Reichweite des kulturellen Einflusses, der aufregenden Neuheit, und vor allem auch der intensiven Begeisterung von eingefleischten Fangemeinden. Wirkung und Einfluss von so genannten Kultwerken zeigen sich meist erst mit der Zeit. Womöglich ist „Kult“ der neue Name für die alte Aura im Zeitalter der Massenunterhaltung.

Die Schlussfolgerung mit einem Remake oder Das Happy End als Lösegeld und Erlösungshoffnung

Union is what [America] wanted. ... Hence its terror of dissent. (Stanley Cavell, "The Avoidance of Love," 116; seine Hervorhebung)

Accept adversity, it's soul-strengthening. (Richard Powers, *Plowing the Dark*, 91)

Stanley Cavells ernstes und emotionsgeladenes Gedankenspiel zur amerikanischen Nation als intrinsisch tragischer (wie alle Nationen, aber noch etwas grundlegender als alle anderen) habe ich schon mehrfach erwähnt:

And of the great modern nations which have undergone tragedy, through inexplicable loss of past or loss of future or self-defeat of promise, in none is tragedy so intertwined with its history and its identity as in America. It is cast with uncanny perfection for its role, partly because its self-destruction is so heartbreaking. It had a mythical beginning, still visible, if ambiguous ... It began as theater. („Avoidance of Love," 115)

Amerika weiss von seiner grossen Stärke und Macht, trotzdem drehen sich seine Fantasien um Machtlosigkeit, weil es seinen Anfängen immer ausgeliefert bleibt, wie Cavell schreibt: Amerika ist vergänglich, „[i]t feels mortal. And it wishes proof not merely of its continuance, but of its existence, a fact it has never been able to take for granted. Therefore its need for love is insatiable“ (115).

Amerika kann sterben, deshalb muss es geliebt werden, sonst ist es nicht. Dies impliziert aber auch: Amerika kann entführt, erpresst und mit dem Tod bedroht werden. Wie wir hoffentlich nun ausreichend gesehen haben, sind die Geiseln und Geiselnahmen in ihren verschiedensten Erscheinungsformen durch die Jahrhunderte nachgerade perfekte Symptomfiguren und präzise *enactments* von Cavells zitierten Gedanken zu den speziellen Seinsbedingungen der amerikanischen Nation. Amerika ist eine Fiktion, also nicht nur eine Entdeckung, eine (zufälliger) Fund europäischer Eroberer, sondern auch eine Erfindung, erdacht auf einer ursprünglich europäischen Folie (Hegel), aber doch mit ganz neuer Gestalt, Kraft und Richtung. Mit Foucault

kann man sagen, Amerika ist Europas Heterotopie:³⁶⁵ Wunschbild, Spiegel und Verzerrung in einem. Wie ich gezeigt habe, sind die Vereinigten Staaten von Amerika als eigenständige, von Europa abgenabelte Nation, gerade gleich alt wie die ersten nordamerikanischen Romane, und diese ersten Romane gehören zur Schauerliteratur. Noch älter ist einzig die stark religiös geprägte Literatur der Traktate, Jeremiaden, *conversion narratives*, und eben, der *captivity narratives* – diese in der Produktion und in der Rezeption theologisch gerahmten Abenteuerromane in Ich-Form, eingeleitet von der bis heute berühmten und sehr amerikanischen Beglaubigungsformel *based on a true story*. Diese Mischzone zwischen tatsächlich Geschehenem und seiner fiktionalen Aufarbeitung ist die besondere Spezialität der Traumfabrik Hollywoods. Es herrscht gewissermassen ein Zwang, das Geschehene immer auch noch als spannende Geschichte zu erzählen. Es darf in diesen amerikanischen Geschichten nie langweilig werden – ja, es ist fast so, als ob Langeweile oder Mangel an Dramaturgie eine existentielle Bedrohung bedeuteten. Mit Pathos gesprochen – das ja auch Cavells Textpassage prägt – könnte man sagen, dass in Amerika aufgrund seiner speziellen Gründungs- und Existenzbedingungen mit jeder Erzählung immer auch die ganze Nation gerettet werden muss. Noch anders gesagt: Es ist, als ob die puritanische Erlösungshoffnung im berühmten amerikanischen Hollywood-Happy-End ihre profane Entsprechung findet. Nicht vergessen werden soll aber auch die von Cavell erwähnte „uncanny perfection.“ Die amerikanische Nation als stets neu erfundene Heimat hat immer etwas genuin Un-Heimliches in ihren Wurzeln. Davon zeugt ihre Literatur, und insbesondere ihre Geiselliteratur – in der die Amerikaner auf unheimliche Weise auch immer wieder in die Rolle des Geiselnehmers kippen.

Deshalb will ich zum Schluss zurück nach Europa gehen, um anhand einer aus Europa importierten Geschichte und Neuverfilmung nochmals herauszuarbeiten, was das spezifisch Amerikanische der Geiselobsession ausmacht. Damit das prekäre Verhältnis, das die Geiselnahmen und ihre narrative Aufbereitungen zum sensiblen Kern der amerikanischen Ideologie unterhalten, noch deutlicher wird. Es geht um ein amerikanisches Remake einer ursprünglich holländisch-französischen Produktion,

³⁶⁵ Michel Foucault, „Andere Räume,“ *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hg. von Karlheinz Beck u.a., übersetzt von Walter Seitter. Leipzig 1990 (1967), 34 – 46.

das, als es ins Kino kam von den Kritikern mit regelrechten Hasstiraden kommentiert wurde. Und dies obwohl derselbe Regisseur für Original wie Remake verantwortlich zeichnete. Es ging dabei um den ständig wiederkehrenden Vorwurf an die amerikanische Mainstream-Filmproduktion, sie sei besessen von Happy Ends. Meine allgemeine These wäre nun, dass dieser Zwang zum Happy End durchaus einen tieferen Grund hat, als die stereotyp und anklagend erwähnte Anschmiegun g an einen simpel gestrickten Massengeschmack, dem man keine ambivalenten Filmenden zumuten könne.³⁶⁶

Die Rede ist vom Film *The Vanishing* (1993), den der Pariser Regisseur George Sluizer bereits 1988 als holländisch-französische Koproduktion unter dem Titel *Spoorloos* verfilmt hatte. *Spoorloos* war sehr erfolgreich und hat auch die wenigen amerikanischen Kritiker, die ihn gesehen hatten, sehr begeistert. Jahre später kam er neu verfilmt nochmals unter dem Titel *The Vanishing* in den USA heraus. Die Geschichte des Originals erzählt von einer rätselhaften Entführung an einer Tankstelle, zufälliges Opfer ist eine junge Frau, die mit ihrem Freund unterwegs in die Ferien ist. Was weiter mit ihr geschieht erfahren wir vorerst nicht. Gleichzeitig lernen wir ihren Entführer ziemlich genau kennen und sehen, wie er die Tat minutiös geplant hat. Wir erfahren auch, dass er zwar ein ganz normales Familienleben führt, aber im Grund seiner Seele ein Soziopath ist, der keinerlei Emotionen hat und sich diese Entführung als eine Art wissenschaftliches Experiment ausgedacht hat, das ihm etwas über sich selbst beweisen soll – nämlich, dass er zu so etwas in der Lage, also wirklich gänzlich gefühllos ist. Auch drei Jahre nach ihrem Verschwinden fehlt jede Spur von der jungen Frau, aber ihr Freund kann sie nicht vergessen und schafft es schliesslich, Kontakt zum Entführer aufzunehmen. Dieser bietet ihm einen Deal an: Wenn er die Polizei nicht einschaltet, darf der Freund erfahren, was mit seiner Geliebten geschehen ist, aber nur am eigenen Leib. Das heisst, der Entführer wird

³⁶⁶ Auch Alfred Hitchcocks Geiselfilm *The Man Who Knew Too Much* existiert in einer europäischen (1934) und einer amerikanischen Variante (1956). Die europäische beginnt in St. Moritz, das amerikanische Remake in Marrakesch, Marokko. Entscheidend ist aber für uns vor allem das Ende, die letzte Szene, die in der amerikanischen Variante eine Rückkehr der wiedervereinten Familie ins Londoner Hotelzimmer zeigt, als exemplarische aufgefropfte *happy closure*. Sie kommt so abrupt – eben noch sahen wir die Leiche des Geiselnahmers die Treppe hinunterrollen – dass sie kaum ernstzunehmen ist. Hitchcock entlarvt so elegant das immer wieder als „typisch amerikanisch“ denunzierte klischierte Happy End mit lachender Kleinfamilie als *Parforce-Tour* – und erweist sich zumindest darin als Vorläufer von Steven Spielberg, für den das erzwungene, oder dem Stoff mit viel Mühe abgerungene Happy End zum Markenzeichen geworden ist. Auf Spielberg komme ich ganz am Schluss nochmals zurück.

ihn bewusstlos machen, und mit ihm genau dasselbe anstellen, wie vor drei Jahren mit seiner Freundin. Der junge Mann lässt sich auf dieses Wagnis ein und erwacht schliesslich lebendig begraben in einem einfachen Holzsarg wieder auf, wo er kurz darauf hilflos stirbt. In einer letzten Einstellung sehen wir den Entführer in seinem Wochenendhaus, zusammen mit seiner ahnungslosen Familie. Unter ihren Füßen liegen die zwei Särge.

Das ist natürlich keine richtige Geiselgeschichte. Allerdings ist es auch nicht einfach ein Mord. Wie der Entführer explizit ausführt, geht es ihm in seinem „Experiment“, wie er es nennt, darum, „etwas Schlimmeres als einen Mord“ zu begehen. Ohne Auslösungsmöglichkeit für die – bei funktionierendem Experiment – unweigerlich dem Tod geweihten Geiseln. *Spoorloos* erzählt weniger von einer Entführung mit Ermordung, als vielmehr von einem Verschwindenlassen. Im zweiten Akt folgt eine weitere Entführung ohne Verhandlungsmöglichkeit für die Geisel: Der Freund bleibt nach dem spurlosen Verschwinden seiner Freundin im Bann ihres unerklärlichen Schicksals. So besessen ist er davon, dass er unter Einsatz seines eigenen Lebens herauszufinden sucht, was mit seiner Freundin passiert ist. Sein Lösegeld ist unter der perversen Regie des Geiselnehmers also gewissermassen sein eigenes Leben, mit dem er das Stillen seiner Neugier bezahlt. Wissen oder leben – lautet die unausgesprochene Formel dieser zweiten Geiselnahme.

Nun wurde dieser Film, wie gesagt, in den USA nochmals neu gedreht – vom selben Regisseur aber mit massiven Veränderungen an der Geschichte und Erzählstruktur des Originals.³⁶⁷ Diese Veränderungen hat man pauschal dem von der Filmindustrie immer genau beobachteten und durch unzählige Test-Screenings erfragten Massengeschmack der amerikanischen Kinogänger zugeschlagen. Gut möglich, dass die Linearisierung des Narrativs und der Einsatz (damals allerdings erst relativ) bekannter amerikanischer Schauspieler (Kiefer Sutherland, Sandra Bullock und Jeff Bridges als Entführer) auch tatsächlich zu diesem Zweck geschah. Für die nachhaltige Veränderung der Schlusszenen, möchte ich aber gern eine andere Begründung vorschlagen. Diese hat auch mit der amerikanisierten Umschrift von *Spoorloos* in eine „richtige“ Geiselgeschichte zu tun.

³⁶⁷ Was grundsätzlich immer wieder Spott hervorruft ist allein schon die Tatsache, dass erfolgreiche europäische Filme nicht einfach synchronisiert oder untertitelt auf den grossen amerikanischen Markt gebracht werden, sondern neu verfilmt werden „müssen“. (Ein jüngeres Beispiel ist Michael Hanekes *Funny Games* (1997 und 2007), auch eine Geiselgeschichte, die Haneke aber zweimal haargenau gleich abgefilmt hat – einzig die Schauspieler sind andere).

Fakt ist, dass der Held zum Schluss von *The Vanishing* im Gegensatz zur Originalfassung nicht sterben muss, sondern von seiner neuen Freundin in letzter Minute aus seinem Grab gerettet wird.³⁶⁸ Auffällig ist auch, dass diese neue Freundin eine zusätzliche Geiselnahme dazu erfindet, um den Geiselnnehmer aus dem Konzept zu bringen. Seine Tochter sei entführt, sagt sie ihm. Wenn er nicht sage, wo ihr Freund Jeff (Sutherland) lebendig begraben liege, werde sie sterben. Damit ist ein Verhandlungsraum eröffnet, es steht Geisel gegen Geisel, das eiskalte Mordexperiment kann nicht mehr einfach durchgespielt werden. Und auch der lebendig begrabene Jeff wird so zur „richtigen“ Geisel, denn eine Auslösung ist jetzt möglich. Oder wiederum auf der nationalen Ebene argumentiert: Um das Land zu retten, muss immer auch die Geisel gerettet werden – und durch die eingebaute Verhandlungsmöglichkeit und Erpressung einer Geiselsituation, *kann* sie auch gerettet werden. Diese Möglichkeit zur Verhandlung und immer weiteren Neuverhandlung ist ein integraler Bestandteil der amerikanischen Staatsphilosophie. Wenn also in *The Vanishing* schon ein Geismord (an der ersten Freundin) geschieht, muss dieser zwangsläufig mit einer Liebesgeschichte und einer Geiselrettung konterkariert und quasi „aufgehoben“ werden. Dazu kommt am Ende von *The Vanishing* ein auffälliges Beharren auf der Notwendigkeit einer gewissen Amnesie, ein hartnäckig optimistisches Nach-vorne-Schauen – wie wir das schon in den beschwörenden Schlussworten der Erzählerin von *Cape Fear* gesehen haben: Kaffee trinkt das neu zusammengeschweisste Paar aus *The Vanishing* allerdings nun ein Leben lang nicht mehr, weil der Entführer in dieses Getränk das Gift geschüttet hatte, das Jeff fast ins lebendige Grab geführt hat und so traumatische unheimliche Erinnerungen birgt, die stets zurückzukommen drohen.

So wie auch das alte Trauma, die von der Urszene der Nation her verankerte Schwäche und Furcht vor Entführung, Geiselnahme und Tod das selbstbewusste und gleichfalls furchteinflössende Auftreten der USA stets ein wenig zu überblenden

³⁶⁸ Wie dringend dieses Erlösungsbegehren ist lässt sich an weiteren wundersamen Rettungen (oder gar Selbstbefreiungen) lebendig Begrabener ablesen. Wie Jeff auferstanden aus dem scheinbar sicheren Tod ist auch die „Bride“ (Uma Thurman) in Quentin Tarantinos *Kill Bill* – ebenso wird in Tarantinos C.S.I.-Doppelfolge *Grave Danger* (2005), die überdies eine Geiselgeschichte ist, ein lebendig Begrabener gerettet. Beziehungsweise werden seine Kameraden von der Ermittlertruppe CSI angehalten, den Standort des begrabenen Ermittlerkollegen rechtzeitig zu finden, um ihm so das schwindende Leben zu retten. Eine Geiselnahme auf Autopilot – der Geiselnnehmer konnte sich schon lange aus dem Staub machen, die Erpressung läuft mit Countdown wie von selbst.

oder unheimlich zu unterminieren droht. So sehr, dass stets versucht wird, sogar diese nationale und fiktionale Urszene des Schreckens zu einer Stärke umzubiegen. Gerade am oft erzwungen wirkenden Happy End lässt sich – paradoxerweise – also ablesen, wie alt und schwerwiegend die Angst vor einer Geiselnahme sein muss. Ebenfalls dazu gehört auch die obsessive ständige Rückkehr von Literatur, Kino und Mythologie zu den von Cavell beschriebenen mythischen Anfängen Amerikas, zu denen, wie ich versucht habe zu zeigen, in zentraler Weise auch die *captivity narratives* gehören. Immer neu soll die Ursprungsszene – als Existenzbeweis der Nation – nicht zuletzt in und mit (Geisel-) Geschichten bestätigt werden: Es ist ein ständiges fiktionales – und damit *socially symbolic* (Jameson) – Sich-Versichern, dass es ein Lösegeld geben werde. Dazu gehört zentral immer auch das Aufzeigen der Verhandlungsmöglichkeit mit den Geiselnehmern – oder ihre (gewaltsame) Überlistung.³⁶⁹ Dass man dabei auch selbst zum Geiselnemer werden kann, ist gleichsam die konsequente Kehrseite dieser Obsession.

Der erfolgreichen Auslösung aus der Geiselhaft entspricht die narrative Erlösung des Happy Ends. Für dieses Happy End im amerikanischen Film steht ein Name ganz besonders ein, Steven Spielberg. Manche kommen zum zynischen Schluss, dass Spielberg krankhaft besessen sei von seinen Happy Ends, so dass er sogar für den Holocaust (mit *Schindler's List*) und die Sklaverei (*Amistad*) eines „erfunden“ habe. Allerdings hat die schottische Autorin A. L. Kennedy zurecht darauf hingewiesen,³⁷⁰ dass man sich von den versöhnlichen, oft kitschig geschimpften Auflösungen der Spielbergfilme nicht täuschen lassen sollte. Denn die Pillen, die da im Spielbergschen Zuckermäntelchen daherkommen seien bei näherer Begutachtung sehr bitter. So bitter, dass sie ohne Happy End kaum zu schlucken wären. Nur die Aussicht auf ein hoffnungsfrohes Ende *no matter what* macht die schwierigen Stoffe überhaupt erst erträglich. Wenigstens einen Film hat Spielberg allerdings gedreht, der mit einem nachgerade verstörend offenen und sehr melancholischen Schluss aufwartet – und dieser Film ist eine Geiselgeschichte. Am Ende von *Munich* (2005) steht der freigestellte Mossad-Agent Avner (Eric Bana) in Brooklyn und schaut sorgenvoll nach Manhattan hinüber. Nichts scheint gelöst. Ausgerechnet also für

³⁶⁹ Das Ziel: die Geiseln sollen überleben, was mit den Geiselnehmern geschieht, ist weniger wichtig – nicht selten sterben sie im Rahmen einer automatischen Schnelljustiz noch am Tatort.

³⁷⁰ Während eines Auftritts im Kaufleuten in Zürich, aus Anlass einer Lesetour zu ihrem Kriegsbuch *Day*, am Freitag, 21. September 2007.

diese Geschichte der nach der Geiselnahme und Ermordung israelischer Sportler an der Olympiade von München 1972 zu einem rächenden Mordkommando gewordenen Mossad-Agenten, (er)findet Spielberg für einmal kein Happy End. Avner, einer der letzten übriggebliebenen Rächer der ermordeten Geiseln, kann keinen Frieden und keine Ruhe finden – und auch keinen Neuanfang in Amerika. Weil die in München getöteten Geiseln einen nicht wieder gut zu machenden Vertragsbruch darstellen? Oder weil es hier nicht um Amerika, sondern um den Nahen Osten und den israelisch-palästinensischen Konflikt mit seinen endlosen Gewaltspiralen geht? Oder weil Spielberg hier für einmal einen mehrfachen Mörder als Hauptfigur und Sympathieträger ins Zentrum seiner Geschichte stellt? *Munich* mit seinen Geiselmordrächern, die selbst zu Geiseln ihres Auftrags werden, stösst an die Grenze der Darstellbarkeit seiner antagonistischen Konflikte. Um dies zu illustrieren, hat Spielberg sogar sein sonst so sicheres Happy End geopfert. Sicher ist, dass er uns mit dieser markant melancholisch und ambivalent endenden Geiselgeschichte *Munich* einen Stolperstein in den Weg und in sein Werk gelegt hat, über den weiter nachgedacht werden darf. Man kann ihn in einem erweiterten Sinn durchaus auch als Kommentar zu Amerika verstehen.

Bibliografie

24 (TV Series). Creat. Robert Cochran und Joel Surnow. Fox, 2001 – 2007.

A Mighty Heart. Regie Michael Winterbottom. UIP, 2007

A Perfect World. Regie Clint Eastwood. Warner Bros, 1993.

Abraham, Nicolas und Maria Torok. „Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology.“ *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Vol I. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1994. 171-176.

Abrams, M. H. „The Limits of Pluralism – The Deconstructive Angel.“ *Critical Inquiry* Vol. 3, Nr. 3 (Frühjahr 1977). 425 – 438.

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Übersetzt von Hubert Thüring. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002 (1995).

Agamben, Giorgio. „Theos, Polis, Oikos. Das Mysterium der Ökonomie auf der politisch-christlichen Bühne.“ *Lettre* 69 (Sommer 2005). 60-62.

Althusser, Louis. „Ideologie und ideologische Staatsapparate. (Anmerkungen für eine Untersuchung).“ <<http://www.bbooks.de/texteprojekte/althusser/index.html>> 20.5.2008.

Althusser, Louis. „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation).“ *Mapping Ideology*. Hrsg. Slavoj Žižek. London/New York: Verso, 1999. 100-140.

Améry, Jean. „Die Tortur.“ *Merkur* Nr. 208 (Juli 1965). 623 – 636.

Amistad. Regie Steven Spielberg. DreamWorks, 1997.

Amnesty International Report. Zur weltweiten Lage der Menschenrechte. Frankfurt a. M.: Fischer, 2008.

Anderson, Maxwell. *Key Largo. Eleven Verse Plays. 1929 – 1939*. New York: Harcourt, Brace and Co., 1940. 1 – 125.

Anidjar, Gil. *The Jew, the Arab. History of an Enemy*. Stanford: Stanford UP, 2003.

Anidjar, Gil. *Semites. Race, Religion, Literature*. Stanford: Stanford UP, 2008.

Antokol, Norman und Mayer Nudell: *No One a Neutral. Political Hostage-Taking in the Modern World*. Ohio: Alpha Publications, 1990.

Armstrong, Nancy und Leonard Tennenhouse. *The Imaginary Puritan. Literature, Intellectual Labor, and the Origins of Personal Life*. Berkely, L.A., Oxford: University of California Press, 1992.

Baepler, Paul. „The Barbary Captivity Narrative in Early America.“ *Early American Literature* Vol. 30. (1995). 95 – 120.

Baepler, Paul. „The Barbary Captivity in American Culture.“ *Early American Literature* Vol. 39, Nr. 2, (Summer 2000). 217 – 246.

Baepler, Paul (Hrsg.). *White Slaves, African Masters: An Anthology of American Barbary Captivity Narratives*. Chicago, University of Chicago Press, 1999.

Bailyn, Bernard (Hrsg.). *The Debate on the Constitution. Part One. Federalist and Antifederalist Speeches, Articles and Letters During the Struggle over Ratification*. New York: Library of America, 1993.

Barnard, Philip, Mark L. Kamrath und Stephen Shapiro (Hrsg.). *Revising Charles Brockden Brown. Cultur, Politics, and Sexuality in the Early Republic*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2004.

Barthes, Roland. „Einführung in die strukturelle Analyse von Erzählungen.“ *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988 (1966). 102-143.

Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Dt. von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964 (frz. 1957).

Baudrillard, Jean. *Der symbolische Tausch und der Tod*. Übersetzt von Gerd Bergfleth u.a. München: Matthes & Seitz, 1991 (1976).

Baudrillard, Jean. „Figuren des Transpolitischen.“ *Die fatalen Strategien*. Übersetzt von Ulrike Bockkopf und Ronald Voullié. München: Matthes & Seitz, 1991 (1983). 29-84.

Beebee, Thomas O. „Carl Schmitt’s Myth of Benito Cereno.“ *Seminar – A Journal of Germanic Studies* Vol. XLII, Nr. 2 (Mai 2006). 114 – 134.

Benjamin, Walter. „Kapitalismus als Religion.“ Dirk Backer (Hrsg.). *Kapitalismus als Religion. Mit Beiträgen von Anselm Haverkamp u.a.*. Berlin: Kadmos, 2003. 15 – 18.

Benjamin, Walter. „Zur Kritik der Gewalt.“ *Gesammelte Schriften, Bd. II.1. Aufsätze, Essays, Vorträge*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 (1920/21). 179 – 204.

Benvenuto, Sergio. „Unter Kannibalen. Menschenfresser bei Montaigne oder das Gespenst des Relativismus.“ *Lettre* 69 (Sommer 2005). 64 – 69.

Bercovitch, Sacvan. *The American Jeremiad*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1978.

Bergland, Renée L. *The National Uncanny. Indian Ghosts and American Subjects*. Hanover und London: University Press of New England, 2000.

Berlant, Lauren. *The Anatomy of National Fantasy. Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1991.

Berman, Jacob Rama. „The Barbarous Voice of Democracy: American Captivity in Barbary and the Multicultural Specter.“ *American Literature*, Vol. 79, Nr. 1, März 2007.

The Bible. Authorized King James Version. Hrsg. R. Carroll und St.Prickett. Oxford/New York: Oxford UP, 1997.

- Black Hawk Down*. Regie Ridley Scott. Jerry Bruckheimer, 2001.
- Blake, David Haven. „The Man That was Used Up’: Edgar Allan Poe and the Ends of Captivity.“ *Nineteenth-Century Literature* Vol. 57, Nr. 3 (Dez., 2002). 323-349.
- Blevins Faery, Rebecca. *Cartographies of Desire. Captivity, Race, and Sex in the Shaping of an American Nation*. Norman: University of Oklahoma Press, 1999
- Botting, Fred. *Gothic*. London und New York: Routledge, 1996.
- Breitwieser, Mitchell Robert. *American Puritanism and the Defense of Mourning: Religion, Grief and Ethnology in Mary Rowlandson’s Captivity Narrative*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.
- Brockden Brown, Charles. *Edgar Huntly or, Memoirs of a Sleep-Waker, with Related Texts*. Hrsg. von Philip Barnard und Stephen Shapiro. Indianapolis/Cambridge; Hackett Publishing Company, 2006.
- Bronfen, Elisabeth. *The Knotted Subject. Hysteria and its Discontents*. Manchester: Manchester UP, 1997.
- Bronfen, Elisabeth. „Cross-Mapping und der Austausch sozialer Energien. Liebestod und Femme fatale.“ *Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. 9 – 19.
- Bronfen, Elisabeth. *Home in Hollywood. The Imaginary Geography of Cinema*. New York: Columbia Press, 2004.
- Bronfen, Elisabeth. *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*. Berlin: Volk und Welt, 1999.
- Bronfen, Elisabeth im Interview mit Christiane Peitz. „Das Recht auf Glück, das Recht auf Waffen.“ *Tagesspiegel* 18.4.2007
- Bronfen, Elisabeth. *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München: Hanser, 2008.
- Brother*. Regie Takeshi Kitano. Bandai/Little Brother, 2000.
- Brown, Bridget. „My Body Is Not My Own’: Alien Abduction and the Struggle for Self-Control.“ *Conspiracy Nation – The Politics of Paranoia in Postwar America*. Hrsg. Peter Knight. NY und London: New York UP, 2002. 117 – 129.
- Brown, Paul. „This thing of darkness I acknowledge mine’: *The Tempest* and the discourse of colonialism.“ *Political Shakespeare. Essays in cultural materialism (2. Auflage)*. Hrsg. Jonathan Dollimore und Alan Sinfield. Manchester: Manchester UP, 1994.
- Butler, Judith. *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham UP, 2005.
- Cadillac Man*. Regie Roger Donaldson. Orion Pictures, 1990.
- Cape Fear*. Regie J. Lee Thompson, Melville-Talbot/Universal Pictures, 1962.
- Cape Fear*. Regie Martin Scorsese. Universal Pictures, 1991.

Captivity. Regie Roland Joffé. After Dark Films, 2007.

Carleton, Phillips D. „The Indian Captivity.“ *American Literature* Vol. 15, Nr. 2. (Mai, 1943). 169-180.

Castiglia, Christopher. *Bound and Determined. Captivity, Cultur-Crossing, and White Womanhood from Mary Rowlandson to Patty Hearst*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.

Cavell, Stanley. *The Senses of Walden (An Expanded Edition)*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 1981.

Cavell, Stanley. „The Avoidance of Love.“ *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*. Cambridge und New York: Cambridge UP, 1987. 39 – 123.

Civic Duty. Regie Jeff Renfroe. Landslide Pictures, 2006.

Claudel, Paul. *Die Trilogie. Die Geisel. Das Harte Brot. Der Erniedrigte*. Übersetzt von Herbert Meier. Einsiedeln: Johannes, 2007 (1965).

Cody, Michael. *Charles Brockden Brown and the ‚Literary Magazine‘. Cultural Journalism in the Early American Republic*. Jefferson, North Carolina und London: Mc Farland, 2004.

The Collector. Regie William Wyler. Columbia Pictures, 1965.

Colley, Linda. „Perceiving Low Literature: The Captivity Narrative.“ *Essays in Criticism*. Vol 53, Nr. 3 (Juli 2003). 199-218.

De Crèvecoeur, J. Hector St. John. *Letters from an American Farmer*. Oxford: Oxford UP, 1998 (1782).

Custalow, Dr. Linwood und Angela L. Daniel. *The True Story of Pocahontas. The Other Side of History. From the Sacred History of the Mattaponi Reservation People*. Golden: Fulcrum Publishing, 2007.

Dean, Jodi. „If Anything is Possible.“ *Conspiracy Nation – The Politics of Paranoia in Postwar America*. Hrsg. Peter Knight. NY und London: New York UP, 2002. 85 – 106.

The Desperate Hours. Regie William Wyler. Paramount Pictures, 1955.

Dath, Dietmar. „Letztes Jahr starb Captain America.“ *Le Monde Diplomatique* 11.4.2008.

Davis, Margaret H. „Mary Rowlandson’s Self-Fashioning as Puritan Goodwife.“ *Early American Literature* 27.1 (1992). 49-60.

DeLillo, Don. *Mao II*. London et al.: Vintage, 1992.

DeLillo, Don. *Falling Man*. NY: Scribner, 2007.

Demos, John. *The Unredeemed Captive. A Family Story From Early America*. NY: Random House, 1994.

Derrida, Jacques. „Hostipitality.“ *Angelaki. Journal of the Theoretical Humanities*. Vol. 5, Nr. 3. Dez. 2000. 3 – 18.

Derrida, Jacques. *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*. Übersetzt von Horst Brühmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003 (2003).

Derrida, Jacques. *Von der Gastfreundschaft*. Übersetzt von Markus Sedlaczek. Wien: Passagen, 2001 (1997).

The Desperate Hours. Regie William Wyler. Paramount Pictures, 1955.

Die Hard. Regie John Mc Tiernan. 20th Century Fox, 1988

Die Hard 2. Regie Renny Harlin. 20th Century Fox, 1990

Die Hard with a Vengeance [= *Die Hard 3*]. Regie John Mc Tiernan. 20th Century Fox, 1995.

Die Hard 4.0, siehe *Live Free or Die Hard*.

Dog Day Afternoon. Regie Sidney Lumet. Warner Bros, 1975.

Dolar, Mladen. „Nachwort – Otto Rank und der Doppelgänger.“ Otto Rank. *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Wien: Turia und Kant, 1993. 119-129.

Dolar, Mladen. „I Shall Be With You on Your Wedding-Night’: Lacan and the Uncanny.“ *October* 58 (1991). 5-23.

Douthat, Ross. „The Return of the Paranoid Style.“ *The Atlantic Monthly* (April, 2008).
<<http://www.theatlantic.com/doc/200804/iraq-movies>> 20.4.2008.

Downing, David. „Streams of Scripture Comfort“: Mary Rowlandson’s Typological Use of the Bible.” *Early American Literature* 15 (1980). 252-259.

Drake, Frederick C. „Witchcraft in the American Colonies. 1647 – 62.“ *American Quarterly* Vol. 20, Nr. 4 (Winter 1968). 694 – 725.

Dustin, Hannah. <<http://www.laddfamily.com/16861.htm>> 1.4. 2008: und
<<http://www.hannahdustin.com/index2.html>> 1.4. 2008.

Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Malden: Blackwell Publishing, 1996.
Ebert, Roger. „Straw Dogs.“ *Chicago Sun Times* 27. Dezember 1994.

„Ecclesiastes.“ <<http://www.bookrags.com/research/ecclesiastes-eorl-04/>> 10.6.2008.

Erwin, John S. *The Millennialism of Cotton Mather. An Historical and Theological Analysis*. (= *Studies in American Religion*, Vol. 45). Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1990.

Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London, NY: Routledge, 1996.

Faery, Rebecca Blevins. *Cartographies of Desire. Captivity, Race, and Sex in the Shaping of an American Nation*. Norman: University of Oklahoma Press, 1999.

Faludi, Susan. *The Terror Dream. Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. New York: Metropolitan Books, 2007.

- Faulkner, William. *Sanctuary*. NY: Vintage, 1991 (1931).
- Feltenstein, Rosalie. „Melville’s Benito Cereno.“ *American Literature* Vol. 19 (1947/48). 245 – 255. In: Paul Gerhard Buchloh und Hartmut Krüger (Hrsg.). *Herman Melville*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. 411 – 422.
- Fennimore Cooper, James. *The Last of the Mohicans*. NY et al.: Penguin, 1986 (1826).
- Fiedler, Leslie A. *The Return of the Vanishing American*. London: Jonathan Cape, 1968.
- Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Champaign (University of Illinois): Dalkey Archive Press, 2003 (1960).
- Fight Club*. Regie David Fincher. 20th Century Fox, 1999.
- Fogle, Richard Harter. „Benito Cereno.“ *Melville. A Collection of Critical Essays*. Hrsg. Richard Chase. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1962. 116-124.
- Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974 (1966).
- Foucault, Michel. „Das Unendliche Sprechen.“ *Schriften zur Literatur*. Übersetzt von Karin von Hofer und Anneliese Botond. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993 (1966).
- Foucault, Michel. „Der Wahnsinn, das abwesende Werk.“ *Schriften zur Literatur*. übersetzt von Karin von Hofer und Anneliese Botond. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993 (1964). 119-129.
- Foucault, Michel. „Andere Räume.“ *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hrsg. Karlheinz Beck u.a., übersetzt von Walter Seitter. Leipzig: Reclam, 1990 (1967). 34 – 46.
- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007 (1975).
- Fowles, John. *The Collector*. London: Jonathan Cabe, 1963.
- Franzen, Jonathan. *The Twenty-Seventh City*. London/NY: Fourth Estate, 2003 (1988).
- Freud, Sigmund. *Traumdeutung/Über den Traum. Gesammelte Werke II/III*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1942 (1900).
- Freud, Sigmund. „Über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides).“ *Gesammelte Werke VIII. Werke aus den Jahren 1909 – 1913*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1943 (1911). 239 – 320.
- Freud, Sigmund. *Totem und Tabu. Gesammelte Werke IX*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1940 (1913).
- Freud, Sigmund. „Die Verdrängung.“ *Gesammelte Werke X. Werke aus den Jahren 1913 – 1917*. Frankfurt a. M., 1946 (1915). 248 – 261.

Freud, Sigmund. „Das Unheimliche.“ *Gesammelte Werke XII. Werke aus den Jahren 1917 – 1920*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1940 (1919). 229 – 268.

Freud, Sigmund. „Eine Schwierigkeit in der Psychoanalyse.“ *Gesammelte Werke XII. Werke aus den Jahren 1917 – 1920*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1940 (1917). 3 -12.

Freud, Sigmund. „Die Zukunft einer Illusion.“ *Gesammelte Werke XIV. Werke aus den Jahren 1925 – 1931*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1948 (1927).

Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994 (1929/30).

Freud, Sigmund. „Der Mann Moses und die monotheistische Religion.“ *Gesammelte Werke XVI. Werke aus den Jahren 1932 – 1939*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1950 (1939).

The Fury. Regie Brian de Palma. 20th Century Fox, 1978.

Gardner, Jared. „Alien Nation: Edgar Huntlys Savage Awakening.“ *American Literature* Vol. 66, Nr. 3 (September 1994). 429 – 461.

Gibson, William. *Spook Country*. London et al.: Viking, 2007.

Glaserapp, Jörn. „*Prodigies, anomalies, monsters*“ – Charles Brockden Brown und die Grenzen der Erkenntnis. Göttingen: Wallstein, 2000.

Gliech, Oliver. „Die Sklavenrevolution von Saint-Domingue/Haiti und ihre internationalen Auswirkungen (1789/91-1804/25).“ Bernd Hausberger und Pfeisinger Gerhard (Hrsg.). *Die Karibik. Geschichte und Gesellschaft 1492-2000*. Wien: Promedia/Edition Weltregionen 2005. 85 – 100.

Gordon, John Steele. „Habits of Empire. Exploring What Lies Beyond Manifest Destiny: A History of American Expansion by Walter Nugent.“ *New York Times* 26. Juni 2008.

Greenblatt, Stephen. „The Circulation of Social Energy.“ *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley: The University of California Press, 1988. 1 – 20.

Greene, David L. „New Light on Mary Rowlandson.“ *Early American Literature* 20.1 (1985). 24 – 38.

Griffiths, John C. *Hostage. The History, Facts and Reasoning Behind Hostage Taking*. London: Carleton, 2003.

Hartman, James D.. „Providence Tales and Indian Captivity Narratives.“ *Early American Literature* Vol. 32, Nr. 1 (1997). 66-81.

Hawthorne, Nathaniel. „The Duston Family.“ *Hawthorne as Editor. Selections from His Writings in The American Magazine of Useful and Entertaining Knowledge*. Hrsg. Arlin Turner. Louisiana: Louisiana State UP, 1941 (1836). 131 – 137.

Hawthorne, Nathaniel. „Young Goodman Brown.“ *The Portable Hawthorne*. Hrsg. Malcolm Cowley. NY et al.: Penguin, 1976 (1835). 53-68.

Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter. The Portable Hawthorne*. Hrsg. Malcolm Cowley. NY et al.: Penguin, 1976 (1850). 337 – 546.

Hearst, Patricia Campbell (mit Alvin Moscow). *Every Secret Thing*. Garden City N.Y.: Doubleday, 1982.

Hegel, G. W. F. *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte*. (=Werke Bd. 12/20). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970. 107 – 119.

Henderson, Brian. „*The Searchers*. Ein amerikanisches Dilemma.“ In: Bert Rebhandl (Hrsg.): *Western. Genre und Geschichte*. Wien: Zsolnay/Kino, 2007. 166 – 199.

Henwood, Dawn. „Mary Rowlandson and the Psalms: The Textuality of Survival.“ *Early American Literature* 32 (1997). 169-86.

Hochgeschwender, Michael. *Amerikanische Religion. Evangelikalismus, Pfingstertum und Fundamentalismus*. Frankfurt a. M. und Leipzig: Insel/Verlag der Weltreligionen, 2007.

Hofstadter, Richard. „The Paranoid Style in American Politics.“ *Harper's Magazine*, November 1964. 77 – 86. (= http://karws.gso.uri.edu/jfk/conspiracy_theory/the_paranoid_mentality/the_paranoid_style.html> 20.6.2008.)

Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994 (1944).

Hostages. Regie David Wheatley. Granada Films, 1993.

Hostel. Regie Eli Roth. Lions Gate, 2005.

Inside Man. Regie Spike Lee. Universal Pictures, 2001.

Jameson, Fredric. „Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film (1977).“ *The Jameson Reader*. Hrsg. Michael Hardt und Kathi Weeks. Oxford und Malden: Blackwell, 2000. 288 – 307.

Jameson, Fredric. „Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* as a Political Film.“ *College English* Vol. 38, Nr. 8. (April 1977). 843 – 859.

Jameson, Fredric. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London und New York: Verso, 1991.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.

Janser, Daniela. „Amerikas liebste Reuemaschine und Reinigungsanlage.“ *Tages-Anzeiger* 2.7. 2007.

Janser, Daniela. „Gender Trouble im Krieg gegen den Terror?“ *Freitag. Die Ost-West Wochenzeitung* Nr. 9, 29.2. 2008.

Kant, Immanuel. „Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf.“ <http://www.philosophiebuch.de/ewfried.htm>> 12.5.2008.

- Karmel, Alex. *Mary Ann*. New York: New Viking Press, 1958.
- Keller, Florian. *Andy Kaufman. Wrestling with the American Dream*. Minneapolis und London: University of Minnesota Press, 2005.
- Key Largo*. Regie John Huston. Warner Bros, 1948.
- The Kingdom*. Regie Peter Berg. Universal Pictures, 2007.
- King Kong*. Regie Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack. RKO Radio Pictures, 1933.
- King Kong*. Regie Peter Jackson. Universal Pictures, 2005.
- The King Of Comedy*. Regie Martin Scorsese. 20th Century Fox, 1982.
- King, Stephen. *Misery*. London: Hodder and Stoughton, 1988.
- Kluge, P.F. und Thomas Moore. „The Boys in the Bank.“ *Life*, September 22 1972. 66 – 74.
- Knight, Peter. „A Nation of Conspiracy Theorists.“ *Conspiracy Nation – The Politics of Paranoia in Postwar America*. Hrsg. Peter Knight. NY und London: New York UP, 2002. 1 – 17.
- Knight, Peter. *Conspiracy Culture. From Kennedy to the X-Files*. London und New York: Routledge, 2000.
- Kohlrieser, George. *Hostage at the Table. How Leaders Can Overcome Conflict, Influence Others and Raise Performance*. San Francisco: Jossey-Bass, 2006.
- Konstan, David. „Dog-Day Morning After. A Reply to Fred Jameson.“ *College English*, Vol. 39, Nr. 5, Jan., 1978. 638 – 641.
- Lacan, Jacques. *Le séminaire, livre VIII. Le transfert (1960-61)*. Paris: Seuil, 2001. 313-386
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* [= *Le séminaire, livre XI*]. London et al.: Penguin, 1994 (1973).
- Laclau, Ernesto und Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics* (2. Ausgabe). London/NY: Verso, 2001.
- Laplanche, Jean und Jean-Bertrand Pontalis. „Fantasy and the Origins of Sexuality.“ *Formations of Fantasy*. Hrsg. Victor Burgin et al. London: Routledge, 1986. 5-34.
- The Last of the Mohicans*. Regie Michael Mann. 20th Century Fox, 1992.
- Lawrence, D. H. *Studies in Classic American Literature*.
<<http://xroads.virginia.edu/~HYPER/LAWRENCE/dhltoc.htm>> 12. Oktober 2007.
- Lemay, J. A. Leo. *Did Pocahontas Save Captain John Smith?*. Athens und London: The University of Georgia Press, 1992.
- Le May, Alan. *The Searchers*. Cutchogue, New York: Buccaneer Books, 1954.

- Lévinas, Emmanuel. *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*. Übersetzt von Thomas Wiemer. Freiburg/München: Karl Alber, 1992 (1978).
- Lévinas, Emmanuel. *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie der Sozialphilosophie*. Übersetzt und zusammengestellt von Wolfgang Nikolaus Krewani. Freiburg/München: Karl Alber, 1983.
- Lévinas, Emmanuel. *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*. Hrsg. Peter Engelmann, übersetzt von Dorothea Schmid. Wien: Edition Passagen, 1986 (1982).
- Live Free or Die Hard* [= Die Hard 4]. Regie Len Wiseman. 20th Century Fox, 2007.
- Lloyd-Smith, Alan. *American Gothic Fiction. An Introduction*. New York/London: continuum, 2004.
- Lost* (TV Series). Cr. J. J. Abrams, Jeffrey Lieber a. o. ABC Studios, 2004.
- Lougheed, Pamela. „Then Began He to Rant and Threaten’: Indian Malice and Individual Liberty in Mary Rowlandson’s Captivity Narrative.“ *American Literature* 74.2 (Juni 2002). 287-313.
- Luhnnow, David und José de Cordoba. „Crocodile Dundee.“ *The Wall Street Journal* 5. Juli 2008.
- Luther, Martin. *Über die babylonische Gefangenschaft der Kirche* (1520).
<<http://www.lutherische-bekenntnisgemeinde.de/Luther%20Von%20der%20babylonischen%20Gefangenschaft%20der%20Kirche%201520.htm>> 10. 5. 2007.
- Liotard, Jean-Francois. *The Postmodern Explained to Children. Correspondence 1982 – 1985*. Übersetzt von Julian Pefanis und Morgan Thomas. London: Turnaraound, 1992 (1986).
- McAlister, Melani. „Saving Private Lynch.“ *New York Times* 6. April 2003.
- Marathon Man*. Regie John Schlesinger. Paramount Pictures, 1976.
- Mahmoody, Betty (mit William Hoffer). *Not Without My Daughter. The true story of one woman’s struggle to keep her child and win freedom for them both*. London: Corgi Books, 1989 (1987).
- Marsh, Clayton. „Stealing Time: Poe’s Confidence Men and the ‚Rush of the Age’.“ *American Literature* Vol. 77, Nr. 2 (Juni 2005). 259 – 289.
- Marx, Karl. „Abschweifung (Über produktive Arbeit).“ *Theorien über den Mehrwert. MEW 26.1*. Berlin: Dietz, 1968. 363 – 365.
- Marx, Karl. „The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte.“ *Marx’s ‚Eighteenth Brumaire*. „Postmodern Interpretations“. Hrsg. Mark Cowling und James Martin. London/Sterling: Pluto Press, 2002. 19 – 110.
- Mather, Cotton. *Decennium Luctuosum*. New York & London: Garland Publishing, 1978 (1699).

- Mather, Cotton. „A Notable Exploit; Wherein, Dux Faemina Facti.“ [= Hannah Dustin in *Magnalia Christi Americana*]. *American Captivity Narratives. Riverside Edition*. Hrsg. Gordon M. Sayre. Boston/NY: Houghton Mifflin, 2000 (1702). 183 – 185.
- Mather, Cotton. *Days of Humiliations. Times of Affliction and Disaster. Nine Sermons For Restoring Favor With An Angry God (1696-1727)*. Gainesville: Scholar's Facsimiles & Reprints, 1970.
- Mather, Cotton. „A Memorial of the Present Deplorable State of New England.“ *The Garland Library of Narratives of North-American Indian Captivities Vol. 4*. Hrsg. Wilcomb E. Washburn. NY/London: Garland 1977 (1707). 1 -15.
- Mather, Cotton. „The Devil in New England.“ *The Wonders of the Invisible World*, 1693. <<http://www.spurgeon.org/~phil/mather/devil.htm>> 10.6. 2008.
- Mather, Increase. „The Preface to the Reader.“ *American Captivity Narratives. Riverside Edition*. Hrsg. Gordon M. Sayre. Boston/NY: Houghton Mifflin, 2000 (1667). 132 – 137.
- Matthiessen, Francis Otto. *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. NY/London: Oxford UP, 1941.
- McFadden, Robert D. (et al.). „Days of Captivity: The Hostages' Story.“ *New York Times*, 4. Februar 1981.
- Mead, Joan Tyler. „Poe's 'The Man That Was Used Up': Another Bugaboo Campaign.“ *Studies in Short Fiction* 23 (1986). 281 – 286.
- Melville, Herman. „Benito Cereno.“ *Billy Budd, Sailor and other Stories*. Hrsg. Harold Beaver. London et al.: Penguin, 1970 (1855). 215 – 308.
- Melville, Herman. *The Confidence Man: His Masquerade*. Hrsg. Hershel Parker. NY/London: Norton, 1971 (1857).
- Mieszkowski, Jan. „Exhaustible Humanity: Using Up Language, Using Up Man.“ *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 14.2. (2003). 106 – 133.
- Miller, J. Hillis. „The Critic as Host.“ *Modern Criticism and Theory*. Hrsg. David Lodge. Essex: Longman 1988. (1977). 277 – 285.
- Miller, John C. *Triumph of Freedom: 1775-1783*. Boston: Little Brown, 1948
- Misery*. Regie Rob Reiner. Castle Rock Entertainment, 1990
- Munich*. Regie Steven Spielberg. DreamWorks, 2005
- Myles, Anna G. „Slaves in Algiers, Captives in Iraq.“ www.common-place.org, Vol. 5, Nr. 1, Oktober 2004.
- The New World*. Regie Terence Malick. New Line Cinema, 2005.
- Nietzsche, Friedrich. „Zur Genealogie der Moral.“ *Jenseits von Gut und Böse*. Stuttgart: Kröner, 1991 (1887). 237 – 412.
- Nietzsche, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft*. Frankfurt a. M.: Insel, 1982 (1886).

Norton, Mary Beth. *In the Devil's Snare. The Salem Witchcraft Crisis of 1692*. New York: Vintage Books, 2003.

Obsession. Regie Brian de Palma. Columbia Pictures, 1976.

Omans, Stuart E. „The Variations on a Masked Leader: A Study on the Literary Relationship of Ralph Ellison and Herman Melville.“ *South Atlantic Bulletin* Vol. 40, Nr. 2 (Mai 1975). 15 – 23.

O'Sullivan, John. „Annexation.“ *United States Magazine and Democratic Review* 17, Nr.1 (Juli-August 1845). 5-10.

Panic Room. Regie David Fincher. Columbia Pictures, 2002.

Passaro, Vince. „Dangerous Don DeLillo.“ *New York Times*, 19. Mai 1991.

Patty Hearst. Regie Paul Schrader. Zenith Entertainment, 1988.

Pearce, Roy Harvey. „The Significance of the Captivity Narrative.“ *American Literature* Vol. 19, Nr. 1 (März 1947). 1-20.

Pearce, Roy Harvey. „The Metaphysics of Indian-Hating.“ *Ethnohistory* Vol. 4, Nr. 1 (Winter 1957). 27-40.

Pearce, Roy Harvey. *Savagism and Civilization. A Study of the Indian and the American Mind*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1967 (1953).

Peeples, Scott. „Poe's ‚constructiveness‘ and ‚The Fall of the House of Usher‘.“ *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Hrsg. Kevin J. Hayes. Cambridge und New York: Cambridge UP, 2002. 178 – 190.

The Petrified Forest. Regie Archie Mayo. Warner Bros, 1936.

Pfaller, Robert. *Die Illusionen der Anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

Pfeiffer, Joachim. „Kleists ‚Penthesilea‘. Eine Deutung unter den Aspekten von narzisstischer und ödipaler Problematik.“ Albrecht Schöne (Hrsg.). *Kontroversen, alte und neue: Akten d. VII. Internat. Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*. Tübingen: Niemeyer, 1986. 196 – 202.

Pocahontas. Regie Mike Gabriel und Eric Goldberg. Walt Disney, 1995.

Pocahontas II. Journey to a New World. Regie Tom Ellery und Bradley Raymond. Walt Disney, 1998.

Poe, Edgar Allan. „A Descent into the Maelström.“ *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London et al.: Penguin, 1986. 225 – 242.

Poe, Edgar Allan. „The Man that Was Used Up.“ *The Fall of the House of Usher and Other Writings*. London et al.: Penguin, 1986. 127 – 137.

Poe, Edgar Allan. „The Imp of the Perverse.“ *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. London et al.: Penguin, 1982. 280 – 284.

Powers, Richard. *Plowing the Dark*. London et al.: Vintage, 2002.

Proof of Life. Regie Taylor Hackford. Castle Rock Entertainment, 2000.

Pry, Elmer L. „A Folklore Source for ‚The Man That Was Used Up‘.“ *Poe Studies* 8 (1975). 46.

Ramsey, Colin. „Cannibalism and Infant Killing: A System of Demonizing Motifs in Indian Captivity Narratives.“ *CLIO. A Journal of Literature, History and the Philosophy of History* 24.1 (Herbst 1994). 55-68.

Reddy, William M. „Sentimentalism and Its Erasure: The Role of Emotions in the Era of the French Revolution.“ *The Journal of Modern History* Vol. 72, Nr. 1 (=New Work on the Old Regime and the French Revolution: A Special Issue in Honor of Francois Furet), (März, 2000). 109-152.

Reemtsma, Jan Philipp. *Im Keller*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1996.

Reemtsma, Jan Philipp. „Theorie der Gewalt: Hässliche Wirklichkeit.“ *SZ-Online*, 26. 1. 2008. <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/884/154485/>> 28.1.08.

Reemtsma, Jan Philipp. *Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition, 2008.

Rendition. Regie Gavin Hood. New Line Cinema, 2007.

Riverside, siehe Gordon M. Sayre.

Rolfe, John. „Letter to Governor Thomas Dale“ (1614). <http://www.virtualjamestown.org/rolfe_letter.html> 1.7. 2008.

Rosenthal, A. M. „America in Captivity.“ *The New York Times*, 17. Mai 1981.

Roth, Philip. „Die Seiten, die ein Tag hat.“ Interview mit Sacha Verna. *Das Magazin*, Nr. 5, 2.2. – 8.2. 2008. 34 – 37.

Rowlandson, Mary. *A Narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson. American Captivity Narratives. Selected Narratives with Introduction. New Riverside Edition*. Hrsg. Gordon M. Sayre. Boston/New York: Houghton Mifflin, 2000. 132 – 176.

Royot, Daniel. „Poe’s Humor.“ *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Hrsg. Kevin J. Hayes. Cambridge und New York: Cambridge UP, 2002. 57 – 71.

Rubin, Gayle. „The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex.“ *Toward an Anthropology of Women*. Hrsg. Rayna Reiter. NY: Monthly Review Press, 1975. 157 – 210.

Sands, Philippe. „The Green Light.“ *Vanity Fair*, Mai 2008. 154 –162 & 212 – 216.

Santner, Eric L. *My Own Private Germany. Daniel Paul Schreber’s Secret History of Modernity*. Princeton: Princeton UP, 1996.

- Santner, Eric L. *The Psychotheology of Everyday Life. Reflections on Freud and Rosenzweig*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 2001.
- Sarasin, Philipp. *„Anthrax“ – Bioterror als Phantasma*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Saw*. Regie James Wan. Evolution Entertainment/Twisted Pictures, 2004.
- Saw II*. Regie Darren Lynn Bousman. Evolution Entertainment/Twisted Pictures, 2005.
- Saw III*. Regie Darren Lynn Bousman. Evolution Entertainment/Twisted Pictures, 2006.
- Saw IV*. Regie Darren Lynn Bousman. Lions Gate/Twisted Pictures, 2007.
- Sayre, Gordon M. (Hrsg.). *American Captivity Narratives. Selected Narratives with Introduction. New Riverside Edition*. Boston/New York: Houghton Mifflin, 2000.
- Le scaphandre et le papillon*. Regie Julian Schnaber. Pathé Renn Productions, 2007
- Schiffman, Joseph. „Critical Problems in Melville’s ‚Benito Cereno‘.“ *Modern Language Quarterly* Vol. 11 (1950). 317 – 324. (In: Paul Gerhard Buchloh und Hartmut Krüger (Hrsg.): *Herman Melville*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974. 423 - 433).
- Schmitt, Carl. *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985 (1956).
- Schmitt, Carl. *Ex Captivitate Salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47*. Berlin: Duncker & Humblot, 2002 (1950).
- Schmitt, Carl. *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*. Berlin: Duncker & Humblot, 2004 (1922).
- Schreber, Daniel Paul. *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken – nebst Nachträgen*. Berlin: Kadmos Verlag, 1995.
- Scott, Catherine V. „Bound for Glory: The Hostage Crisis as Captivity Narrative in Iran.“ *International Studies Quarterly* 44 (2000). 177-188.
- Scott, Catherine V. „‚I Had Left One America and Come Home to Another One‘: First-Person Accounts of Captivity During the Iranian Hostage Crisis.“ *The Journal of American Culture*. Vol. 27, Nr. 1 (März 2004). 25-42.
- The Searchers*. Regie John Ford. Warner Bros, 1956
- Seltzer, Mark. *Serial Killers. Death and Life in America’s Wound Culture*. NY und London: Routledge, 1998.
- Slawinski Scott. *Validating Bachelorhood. Audience, Patriarchy, and Charles Brockden Brown’s Editorship of the Monthly Magazine and American Review*. New York und London: Routledge, 2005.
- Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier 1600 – 1860*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000 (1973).

Slotkin, Richard und James K. Folsom. *So Dreadfull a Judgement. Puritan Responses to King Philip's War 1676 – 1677*. Middleton: Wesleyan UP, 1978.

Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation. The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998 (1992).

Snader, Joe. *Caught Between Worlds: British Captivity Narratives in Fact and Fiction*. Lexington: University of Kentucky Press, 2000

Spoorloos. Regie George Sluizer. Argos Films, 1988.

Stanley, Janet und Chris Goddard. *In The Firing Line. Violence and Power in Child Protection Work*. London: John Wiley, 2002.

Stevens, John Jr. „On Represenation and the Modern State. ‚Americanus‘.“ *Daily Advertiser* (New York), November 30, 1787. *The Debate on the Constitution. Part One. Federalist and Antifederalist Speeches, Articles and Letters During the Struggle over Ratification*. Hrsg. Bernard Bailyn. New York: Library of America, 1993. 437 – 442.

Sudden Fear. Regie David Miller. Joseph Kaufmann Productions 1952.

Sundquist, Eric J. „‚Benito Cereno‘ and New World Slavery.“ *Reconstructing American Literary History*. Hrsg. Sacvan Bercovitch. Cambridge, Massachusetts und London: Harvard UP, 1986. 93 – 122.

Tarzan the Ape Man. Regie W. S. Van Dyke. Metro-Goldwyn-Mayer, 1932

Tarzan and his Mate. Regie Cedric Gibbons. Metro-Goldwyn-Mayer, 1934

Tarzan Escapes. Regie Richard Thorpe. Metro-Goldwyn-Mayer, 1936

Tarzan Finds a Son. Regie Richard Thorpe. Metro-Goldwyn-Mayer, 1939

Taubes, Jacob. *Ad Carl Schmitt: Gegenstrebige Fügung*. Berlin: Merve, 1987.

Taxi Driver. Regie Martin Scorsese. Columbia Pictures, 1976.

Theweleit, Klaus. „Pocahontas wusste es besser.“ Im Interview mit Sebastian Moll. *die tageszeitung* 11.5.2007.

Theweleit, Klaus. *Pocahontas in Wonderland. Bd. 1*. Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 1999.

Thoreau, Henry David. „From A Week in the Concord and Merrimack Rivers.“ *American Captivity Narratives. Riverside Edition*. Hrsg. Gordon M. Sayre. Boston/NY: Houghton Mifflin, 2000 (1849). 195 – 197.

Thoreau, Henry David. *Week on the Concord and Merrimack Rivers* (1849).
<<http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/ThoWeek.html>> 12. 5. 2007.

Thoreau, Henry David. *Walden* (1854).
<<http://thoreau.eserver.org/walden00.html>> 1.7. 2008.

Tilton, Robert S. *Pocahontas. The Evolution of an American Narrative*. New York/Melbourne: Cambridge UP, 1994.

- Timberg, Bernard. „Patty Hearst and Mercy Short. An Analogue Critique.“ *Journal of American Culture* 6 (1983). 60-64.
- Todorov, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Übersetzt von Wilfried Böhringer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985 (1982).
- Toobins, Jeffrey. „Camp Justice.“ *The New Yorker*, 14. April 2008. 32 – 38.
- De Tocqueville, Alexis. *Democracy in America and Two Essays on America*. Übersetzt von Berald E. Bevan. London et al.: Penguin, 2003 (1840).
- Toulouse, Teresa A. „„My Own Credit’: Strategies of (E)Valuation in Mary Rowlandson’s Captivity Narrative.“ *American Literature* Vol. 64, Nr. 4 (Dezember 1992). 655 – 676.
- Toulouse, Teresa A. *The Captive’s Position. Female Narrative, Male Identity, and Royal Authority in Colonial New England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- Townsend, Camilla. *Pocahontas and the Powhatan Dilemma. An American Portrait*. New York: Hill and Wang/Farrar Strauss and Giroux, 2004.
- Turner, James T. „Factors Influencing the Development of the Hostage Identification Syndrome.“ *Political Psychology* Vol. 6, Nr. 4 (Dezember 1985). 705 – 711.
- Turner Strong, Pauline. *Captive Selves, Captivating Others. The Politics and Poetics of Colonial American Captivity Narratives*. Boulder: Westview Press, 1999.
- Twin Peaks* (TV Series). Creat. David Lynch und Mark Frost. Lynch/Frost Productions, 1990.
- Tyler Mead, Joan. „Poe’s ‚The Man That Was Used Up’: Another Bugaboo Campaign.“ *Studies in Short Fiction*, 23 (1986). 281 – 286.
- The Usual Suspects*. Regie Bryan Singer. PolyGram/Columbia TriStar, 1995.
- The Vanishing*. Regie George Sluizer. 20th Century Fox, 1993.
- Walker, I.M. *Edgar Allan Poe: The Critical Heritage*. London und New York: Routledge & Kegan, 1986.
- Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie* (1922). <http://www.textlog.de/weber_wirtschaft.html> 17.1.2007.
- Weber, Max. „Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus.“ *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen: Mohr Siebeck, 1988 (1920). 17 – 236.
- Whalen, Terence. *Edgar Allan Poe and the Masses. The Political Economy of Literature in Antebellum America*. Princeton: Princeton UP, 1999.
- Whatever Happened to Baby Jane*. Regie Robert Aldrich. Warner Bros, 1962
- Whitford, Kathryn. „Hannah Dustin: The Judgement of History.“ *Essex Institute Historical Collections* Vol. CVIII, Nr. 4 (October 1972). 304-325.
<<http://hawthorneinsalem.org/Literature/NativeAmericans&Blacks/HannahDuston/MMD2169.html>>

Wieczorek, Arnold. „Das so genannte Stockholm-Syndrom. Zur Psychologie eines polizeilich vielbeachteten Phänomens.“ *Kriminalistik. Unabhängige Zeitschrift für die kriminalistische Wissenschaft und Praxis*, 7, 57. Jg. (2003). 429 – 436.

Wieviorka, Michel. *Die Gewalt*. Übersetzt von Michael Bayer. Hamburg: Hamburger Edition, 2006 (2004).

Williams, Daniel E. (Hrsg.). *Liberty's Captives. Narratives of Confinement in the Print Culture of the Early Republic*. Athens und London: The University of Georgia Press, 2006.

Williams, John. *The Redeemed Captive Returning to Zion*. [Reprinted from the 1853 Version]. Bedford: Applewood books, 1987 (1707).

Zizek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.

Zizek, Slavoj. *Der nie aufgehende Rest. Ein Versuch über Schelling und die damit zusammenhängenden Gegenstände*. Übersetzt von Erik Vogt. Wien: Passagen, 1996 (1994).

Zizek, Slavoj. „Neighbours and other Monsters: A Plea for Ethical Violence.“ *The Neighbour. Three Inquiries in Political Theology*. Hrsg. Slavoj Zizek, Eric L. Santner, Kenneth Reinhard. Chicago und London: The University of Chicago Press, 2005. 134 – 190.

Zizek, Slavoj. *The Parallax View*. Cambridge/London: MIT, 2006.

Zizek, Slavoj. *Violence. Six Sideways Reflections*. London: Profile Books, 2008.

Lebenslauf

Daniela Janser
Meinrad Lienert-Str. 25
CH-8003 Zürich
+41 44 242 21 29
+41 79 609 44 17
daniela.janser@bluewin.ch

Geboren am 8.2.1974, Heimatort Mels (SG), aufgewachsen in Unterterzen (SG)

1989 – 1994	Realgymnasium (Typus B) an der Kantonsschule Sargans
1994 – 2002	Studium der Anglistik und Germanistik an der Universität Zürich
1999 – 2002	Freie Filmjournalistin bei der Wochenbeilage «Spots» des Winterthurer «Landboten»
2001 – 2002	Freie Filmjournalistin für die «Weltwoche»
2002 - 2008	Doktorandin und Assistentin (50%) am Englischen Seminar der Universität Zürich, Leitung verschiedener Proseminare
2003 - 2005	Freie Filmjournalistin für die «WoZ»
2003 – 2006	Externe Drehbuchlektorin für die Fernsehfilmredaktion des Schweizer Fernsehens
2004 - 2006	Feste Mitarbeiterin bei der Bellevue-Seite des «Tages-Anzeigers»
seit 2006	Freie Mitarbeiterin bei der «Basler Zeitung» (bis 2010), bei der deutschen Wochenzeitung «Freitag» (bis 2009) und beim «Tages-Anzeiger»
Sommer 2008	Abschluss der Doktorarbeit «Taken Hostage! Die Geisel als amerikanische Symptomfigur: Von den puritanischen <i>captivity narratives</i> über die Schauerliteratur bis zum Action- und Horror-Kino des 21. Jahrhunderts» (<i>summa cum laude</i>)
2008 -	Wissenschaftliche Mitarbeiterin/Kuratorische Assistentin am Fotomuseum Winterthur (zuerst 60%; seit Anfang 2011 80%)